This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

HD WIDENER
HW SMN4 /

RVAND
47555.35.3

French Department.
Sever Hall.

GIFT OF

18 Oct., 1897.

TRANSFERRED

LEGE

47555.35.3

DRAMATURGIE

DE HAMBOURG

A LA MÊME LIBRAIRIE

THÉATRE DE LESSING ET DE KOTZEBUE

TRADUCTION

DE MM. DE BARANTE ET FRANK

1 vol. in-8°

(*Collection des chefs-d'œuvre des Théâtres étrangers*)

Paris. — Imprimerie Viéville et Capiomont, rue des Poitevins, 6.

DRAMATURGIE

DE HAMBOURG

Gotthold Ephraim

Par E.-G. LESSING

Traduction d'Ed. DE SUCKAU, revue et annotée par L. CROUSLÉ

AVEC UNE INTRODUCTION

PAR ALF. MÉZIÈRES

Professeur de littérature étrangère à la Faculté des lettres de Paris.

DEUXIÈME ÉDITION

PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE

DIDIER ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES AUGUSTINS, 35

1873

Réserve de tous droits.

~~Fr 400.37~~

18 Oct. 1897
Harvard University,
French Dept. Library.

47555. 35.3

AVERTISSEMENT

Voici un volume qui paraît porter assez de signatures. Cependant, il eût été juste d'y en ajouter encore une. La traduction de la *Dramaturgie de Hambourg* avait été commencée par M. William de Suckau, honorablement connu par de longs services dans l'enseignement de la langue allemande. Son fils, M. Édouard de Suckau, professeur à la Faculté des lettres d'Aix, a continué ce travail. Mort à trente-neuf ans, il l'a laissé incomplet et loin encore de l'état de perfection où il aurait voulu et pu le conduire, s'il avait vécu. Il a paru désirable que cette traduction contribuât avec d'autres ouvrages trop peu nombreux (*Étude sur Marc-Aurèle; de Lucretii doctrina, etc.*) à défendre d'un oubli trop rapide le nom d'un homme amoureux de l'étude, aimé de tous ceux qui le connaissaient, et prématurément enlevé à sa famille, à ses amis et à l'enseignement public. Nous avons accepté

47555.35.3

rédigée par ordre alphabétique aideront le lecteur à trouver sur-le-champ les passages qu'il voudra rechercher dans ce trésor d'idées et de faits assez mal rangés.

La tentation d'ajouter des notes était souvent assez forte; mais nous avons dû nous borner au nécessaire.

Le texte sur lequel cette traduction a été faite est celui de la grande édition des Œuvres de Lessing donnée par C. Lachmann et accrue par M. de Maltzahn (1854).

L. CROUSLÉ.

INTRODUCTION

I

La *Dramaturgie*, de Lessing, est le meilleur ouvrage de critique dramatique qu'ait produit le dix-huitième siècle; ce qui ne veut pas dire que toutes les idées y soient justes, ni tous les jugements impartiaux. L'admiration très-naturelle, du reste, que les Allemands de nos jours témoignent pour une telle œuvre gagnerait à être débarrassée de toute louange hyperbolique et de toute apparence de fétichisme. Lessing, qui ne se jugeait pas lui-même avec moins de sévérité qu'il ne jugeait les autres, qui n'a épargné la vérité à aucun des grands esprits de son temps, mérite de trouver des critiques indépendants, et non des panégyristes résolus à tout admirer chez lui, comme M. Adolphe Stahr, le dernier et le plus populaire de ses biographes en Allemagne[1]?

Avec quelque soin et quelque amour que les Allemands aient étudié la *Dramaturgie*, il reste encore à distinguer dans cet ouvrage les opinions fausses des opinions vraies, les idées d'emprunt des idées originales, à faire la part inévitable des entraînements de la polémique et de l'im-

1. Lessing, *Sein Leben und seine Werke*, von Adolf Stahr. 4e édition. Berlin. 1866.

47555.35.3

~~Fr 400.37~~

SIGILL: COLL: HARVARD: CANTAB: NOV: ANGL: 1650.
CHRISTO ET ECCLESIAE

French Department.
Sever Hall.

GIFT OF

18 Oct., 1897.

TRANSFERRED

LEGE

47555.35.3

DRAMATURGIE

DE HAMBOURG

seules passions que la tragédie dût purger étaient celles mêmes que la tragédie excitait, c'est-à-dire la crainte et la pitié! Seulement, il est si facile de se tromper en ces matières délicates, que Lessing lui-même, tout en rectifiant deux erreurs graves de la critique française, se trompait, à son tour, sur le sens du mot purgation, et y attachant une signification morale, le traduisait par une sorte de métamorphose des passions en résolutions généreuses, tandis qu'Aristote n'entendait point par là autre chose qu'un soulagement éprouvé par le spectateur à la sortie du spectacle, un sentiment de bien-être analogue à celui que nous cause la musique, quand elle nous délivre du trop-plein de notre sensibilité [1].

II

Par sa vigoureuse argumentation, Lessing avait atteint en partie le but qu'il se proposait. Sa critique discréditait la nôtre et nous enlevait, en Allemagne, la réputation d'infaillibilité que nous y avions acquise. Mais ce commencement de victoire ne suffisait pas à son ardeur belliqueuse. Il n'avait fait qu'entamer notre influence, il voulait la détruire. Non content de prouver que nous comprenions mal le texte d'Aristote, il nous accusa de méconnaître l'esprit du drame antique. Il n'eut pas de peine à montrer, en effet, que certains éléments du théâtre grec avaient échappé, je ne dirai pas à Racine, dont il s'abstient prudemment de parler dans la *Dramaturgie*, mais à Corneille et à Voltaire, aussi bien qu'à toute la critique française, un seul homme excepté.

1. Voy. aussi sur cette question le travail excellent de M. Weil, *Ueber die Wirkung der Tragœdie nach Aristoteles*, Bâle, 1848; l'explication qu'en a donnée de nouveau M. Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragœdie*, Breslau, 1857; un chapitre très-intéressant de M. Egger, *Histoire de la Critique chez les Grecs*, p. 180 et suivantes; enfin un article de M. Thurot, si compétent dans ces matières, *Revue critique*, 1867, p. 38.

Sentions-nous, au dix-septième et au dix-huitième siècle, comme le sentait Lessing par une intuition profonde du génie grec, qu'il n'y a rien de plus contraire à l'esprit de l'antiquité que ces complications d'intrigues, ces surprises, ces coups de théâtre que Lope de Vega recommandait comme le dernier mot de l'habileté dramatique, et dont nous devions le goût à l'imitation des Espagnols. Que l'on compare le jugement que Voltaire porte sur *Rodogune*, dans son examen du théâtre de Corneille, à ce qu'en dit Lessing! On verra combien le point de vue de la critique allemande diffère des traditions plus timides de la critique française. Avec beaucoup d'esprit et de goût, mais sans remonter à aucun principe général, Voltaire se borne à des observations de détail, qui relèvent tous les défauts de la pièce, sans expliquer néanmoins en quoi une telle œuvre s'éloigne des conceptions dramatiques de l'antiquité. Voltaire nous fait toucher du doigt toutes les complications, toutes les invraisemblances de l'intrigue. Il ne pardonne à Corneille ni les obscurités de l'exposition, ni ces longs dialogues où nous ne savons ni qui parle, ni de qui on parle, ni où l'on parle, encore moins la cruauté gratuite que l'auteur prête à Cléopâtre, et la férocité qui se mêle chez Rodogune à une délicatesse féminine. « La plus grande faute peut-être dans cette pièce, dit-il très-justement, est que tout y est ajusté au théâtre d'une manière peu vraisemblable et quelquefois contradictoire.... C'est une chose trop forcée que Cléopâtre demande la tête de Rodogune, ou Rodogune la tête de Cléopâtre, dans la même heure et aux mêmes personnes, d'autant plus que ce meurtre horrible n'est nécessaire ni à l'une ni à l'autre. Les hommes les moins instruits sentent trop que toutes ces préparations si forcées, si peu naturelles, sont l'échafaudage préparé pour établir le cinquième acte. »

On ne saurait mieux dire. Cependant tout n'est pas dit. Lessing ne se contente pas de voir et de signaler ces défauts, en profitant avec empressement des armes qu'un Français lui fournit contre un autre Français; il en cher-

che la cause, et il la trouve dans la connaissance imparfaite que nous avions de l'antiquité, dans l'ignorance où nous étions des principes fondamentaux de la tragédie grecque. Corneille croit imiter les anciens, il cherche à se conformer aux préceptes d'Aristote : il veut exciter la terreur, et pour y réussir il accumule dans une même pièce les événements les plus inattendus, les malheurs les plus extraordinaires et les crimes les plus horribles. Rien de plus opposé à la simplicité du génie grec, qui tire, au contraire, ses plus grands effets tragiques du développement continu et presque toujours prévu d'avance de l'action la moins compliquée. Les anciens ne cherchaient jamais ni à surprendre les spectateurs, ni à compliquer l'intrigue. Ce sont les Espagnols qui ont introduit dans le théâtre moderne ces procédés dramatiques, indignes du grand art. Euripide, qu'Aristote appelle le plus tragique des poëtes, songeait si peu à émouvoir la foule par des surprises et des coups de théâtre, que, dans le prologue de ses pièces, il en annonce d'avance le dénoûment. D'ailleurs, les poëtes tragiques de la Grèce mettaient en scène des légendes populaires dont les moindres détails étaient connus d'avance de ceux qui les écoutaient.

Un Grec, ou un véritable imitateur des Grecs, qui aurait eu à traiter le sujet de *Rodogune*, eût transporté au théâtre, sans y rien changer, le simple récit d'Appien d'Alexandrie, où l'on voit Cléopâtre tuer son mari pour n'être pas condamnée par lui, se défaire de son fils aîné Séleucus, dans la crainte qu'il ne venge Nicanor, et succomber à son tour sous les coups de son second fils Antiochus, qui la prévient, afin de ne pas subir le sort de son père et de son frère. Une telle histoire renfermait assez d'horreurs pour que le génie des Grecs en eût facilement fait sortir de grands effets dramatiques. Les crimes s'y enchaînaient les uns aux autres dans leur ordre naturel, et s'y expliquaient, sans effort, par les causes les plus vraisemblables, par des motifs tirés du plus profond du cœur humain. Rien de forcé, rien d'incroyable, aucun acte dont

les passions humaines ne donnassent immédiatement la clef. La peur de l'assassinat engendrait l'assassinat, mêm entre parents, comme cela s'est vu si souvent dans le monde. Il y avait là toutes les conditions de pathétique, de simplicité, de vraisemblance qu'exigeait le génie grec. Mais Corneille sentait si peu comme un Grec, qu'au lieu d'accepter ce récit tel que le lui transmettait l'histoire, au lieu d'y trouver la matière d'une tragédie toute faite, il éprouvait le besoin de le compliquer davantage et d'y ajouter des surprises, des coups de théâtre, des incidents mystérieux et des péripéties terribles. Des deux princes, il fera deux jumeaux, dont aucun ne saura l'ordre de leur naissance; il les supposera tous deux amoureux de Rodogune; il supposera que leur mère leur demande la tête de leur amante, en promettant au meurtrier de le déclarer l'aîné et de lui accorder le trône, tandis qu'au même moment, la sensible Rodogune promet sa main à celui d'entre eux qui assassinera sa mère. Lessing triomphe sans peine de ces invraisemblances. Mais il triomphe encore plus de la critique française, qui ne reconnaît pas le vice du système dramatique de Corneille, et qui s'obstine à comparer son théâtre à celui des Grecs.

Voltaire lui-même n'échappe pas à cette pénétrante analyse. Non-seulement sa critique est déclarée insuffisante, mais ses meilleures tragédies sont rapprochées de l'idéal des Grecs et sévèrement jugées. Lessing n'a écrit nulle part de meilleures pages de critique que le fragment de la *Dramaturgie* qu'il consacre à *Mérope*. Là encore il retrouve, dans une pièce française, des procédés très-différents de ceux des Grecs et un art très-inférieur au leur, quoi qu'en dise le père Tournemine, qui croit naïvement que Voltaire nous a rendu la *Mérope* perdue d'Euripide. Quel était le plan de cette *Mérope?* Comment Euripide avait-il conçu son sujet? Nous ne le savons pas directement. Mais nous pouvons le deviner d'après le récit d'Hygin, qui semble avoir réuni dans son ouvrage les arguments de plusieurs tragédies grecques. Or, entre le

canevas tragique d'Hygin et le plan de Voltaire, il y a des différences essentielles, dont aucune ne fait honneur à l'imagination de l'écrivain français, et qui, en tout cas, s'éloignent absolument des traditions helléniques. Le génie grec, qui ne cherche jamais à surprendre les spectateurs, produit l'émotion tragique par le jeu naturel des passions, dans les limites rigoureuses de la vraisemblance. La fable de Mérope, telle qu'Hygin la rapporte, remplit toutes ces conditions. Dans Hygin, le fils de Mérope, Téléphonte, dont le père a été tué par Polyphonte, que Polyphonte a dépouillé de son héritage paternel, et qui, tout enfant, a été emmené en Étolie chez un ami de sa famille, connaît le secret de sa naissance; il sait quels sont ses droits, ce qu'on lui a ravi, et quand il atteint l'âge d'homme, il part pour Messène, afin de venger son père et de reconquérir sa couronne. Seulement, c'est un Grec, un compatriote d'Ulysse; on lui a appris de bonne heure que les batailles ne se gagnent pas uniquement par l'audace, mais aussi par la ruse. Il arrive donc dans sa patrie, et pour écarter les soupçons, tout en se frayant un chemin jusqu'à Polyphonte, il se présente comme un meurtrier, comme ayant tué le fils de Cresphonte, dont la tête est mise à prix. Il pénètre ainsi au cœur de la place. Polyphonte le reçoit avec honneur et le fait conduire à la chambre des étrangers. C'est là que Mérope, avertie de son arrivée, sachant qu'il s'est vanté d'avoir tué Téléphonte, le prenant pour un assassin, va le frapper, et le tuerait même sur-le-champ dans le premier emportement de la douleur maternelle, si elle n'était retenue par le vieillard qui a élevé son fils et qui le reconnaît. Réunis enfin, après un si grand danger, la mère et le fils associent leurs efforts pour se délivrer de Polyphonte, et réussissent d'autant mieux à le surprendre qu'il ignore leurs relations et qu'il se croit au contraire l'obligé du nouveau venu.

Dans cette fable, tout s'enchaîne, les divers événements se succèdent avec une parfaite vraisemblance. Rien n'est

livré au hasard. Dès la première scène, le spectateur apprend qu'il va assister au duel du fils de Mérope et de Polyphonte, et voit se dérouler naturellement des péripéties qui ont pour cause première, non le caprice aveugle de la destinée, mais la volonté et l'habileté humaines aux prises avec un grand péril. Pourquoi ne pas se contenter de cette donnée si simple et si tragique? Pourquoi inventer des ressorts nouveaux, des incidents inattendus, invraisemblables, et substituer au développement régulier de l'action une série de surprises et de coups de théâtre? Voltaire ne soupçonne pas le mérite de la simplicité grecque, puisqu'il s'en écarte volontairement, avec la conviction qu'il la corrige et qu'il l'embellit. Bien loin d'améliorer le sujet de *Mérope*, il le dénature en croyant le rendre plus dramatique. Dans sa pièce, ce n'est pas en connaissance de cause, avec une intention arrêtée et tragique, qu'Égisthe se rend à Messène; Égisthe ne sait même pas qui il est; on lui a caché le secret de sa naissance; il se croit le fils d'un paysan : c'est simplement l'ardeur de la jeunesse, un vague désir d'exercer son courage qui lui ont fait quitter sa retraite pour courir le monde; c'est le hasard et non sa volonté qui le conduit au lieu où réside sa mère, où son père assassiné attend un vengeur.

C'est encore le hasard, un cadavre trouvé sur une grande route, une armure ensanglantée qui le fait prendre pour l'assassin d'Égisthe. Mérope va le frapper sur un simple soupçon; elle n'a pas, pour le punir, comme dans la fable d'Hygin, l'horrible certitude que lui donne l'aveu du meurtrier, le prix qu'il réclame lui-même de son crime. D'ailleurs elle n'agit pas dans le premier mouvement de la colère. C'est après réflexion, de propos délibéré, de sang-froid, qu'elle va, de sa propre main, assassiner un jeune homme qui lui avait d'abord inspiré de la sympathie, et dont le crime n'est pas prouvé. Ces changements donnent quelque chose d'odieux à l'action de Mérope, qui paraissait au contraire naturelle chez Hygin. La mère d'Égisthe paraît même d'autant plus cruelle, à ce moment,

que, dans les scènes précédentes, le poëte dramatique lui attribue des sentiments plus doux. Et Lessing a raison de dire : « Elle a perdu son fils. Bien!... Qu'elle fasse, dans le premier emportement, ce qu'elle voudra du meurtrier, je le lui pardonne. Elle est femme et mère... Mais, madame, un jeune homme qui, peu auparavant, vous intéressait si fort, chez lequel vous reconnaissiez tant de marques de droiture et d'innocence, parce qu'on trouve chez lui une vieille armure que votre fils avait coutume de porter, vouloir l'immoler de votre propre main, comme le meurtrier de votre fils, sur le tombeau de son père, appeler pour cela, à votre secours, gardes du corps et prêtres, ô fi! madame, ou je me trompe fort, ou vous auriez été sifflée dans Athènes. »

La spirituelle argumentation de Lessing fait voir clairement tout ce que Voltaire a perdu à s'écarter de la fable antique, tout ce qu'il a sacrifié au vain plaisir de surprendre les spectateurs par la reconnaissance d'Égisthe, plaisir que les anciens eussent sévèrement condamné, comme un moyen grossier d'exciter l'intérêt. Les Grecs n'eussent pas moins blâmé l'invraisemblance du dénoûment de *Mérope*, admirablement préparé dans la fable d'Hygin, par l'erreur de Polyphonte, qui, non-seulement, ne connaissant pas Égisthe, ne songe pas à se défier de lui, mais qui, le prenant pour le meurtrier d'Égisthe, lui accorde sa confiance; tandis que, dans la pièce de Voltaire, on s'étonne que Polyphonte ne s'entoure pas de plus de précautions contre un jeune homme dont il connaît la naissance, les droits, les griefs, et qui, avant de le frapper, l'a menacé de sa vengeance. Ce n'était pas la peine de nous présenter l'usurpateur de Messène comme un tyran très-soupçonneux et très-éclairé sur ses intérêts, pour démentir ce caractère à la fin de la pièce.

Lessing détruit ainsi pièce à pièce l'illusion générale de la critique française, qui rapproche maladroitement notre théâtre de celui des Grecs, sans en remarquer les différences profondes. Il voit très-nettement, ce qu'on s'abste-

nait de dire en France, que l'influence espagnole qui a agi sur notre scène, avant l'influence grecque, y a laissé une trace durable, et développé chez beaucoup de nos écrivains, comme dans le public, un amour de complications théâtrales absolument opposé à la simplicité d'action du drame hellénique. Mais ce n'est point assez pour lui de nous prouver que nos intrigues sont moins simples que celles des Grecs. Il nous prouvera que nous avons méconnu un élément important de la tragédie ancienne, en supprimant tout spectacle, tout pathétique sensible, en craignant de montrer aux yeux, par un sentiment exagéré des bienséances, des effets dramatiques dont le public athénien, le plus délicat de tous les publics, supportait sans effroi la représentation. Ici le *Laocoon* complète la *Dramaturgie*. « C'est une chose remarquable, écrit Lessing dans le premier de ces ouvrages, que, parmi le petit nombre de tragédies anciennes qui nous sont parvenues, il s'en trouve deux où les douleurs corporelles ne sont pas la moindre partie des malheurs du héros souffrant..... Grâce à nos voisins polis, à ces maîtres en fait de décence, un Philoctète gémissant, un Hercule poussant des cris seraient aujourd'hui sur la scène des personnages ridicules. » Le père Brumoy, en traduisant le théâtre de Sophocle et en présentant *Philoctète* aux lecteurs français, se croyait obligé, en effet, d'expliquer et d'excuser la hardiesse avec laquelle le poëte grec expose aux yeux les souffrances physiques de son héros. « A la vérité, disait-il en parlant des lamentations de Philoctète, cette scène demande quelque indulgence à des lecteurs français. Ils verraient avec peine un héros malheureux tomber en convulsion sur notre théâtre, et achever par là de peindre l'extrême misère où il est réduit. » Non content de faire une telle réserve, le traducteur de Sophocle ajoutait ces paroles, qui répondaient assurément à l'opinion du public français, mais qui attestaient en même temps combien le goût de ce public différait de celui des Athéniens : « A suivre le goût de l'antiquité, on ne peut reprocher à cette

tragédie aucun défaut considérable. Tout y est lié, tout y est soutenu, tout tend directement au but : c'est l'action même telle qu'elle a dû se passer. Mais, à en juger par rapport à nous, le trop de simplicité et le spectacle dominant d'un homme aussi tristement malheureux que Philoctète ne peuvent nous faire un plaisir aussi vif que les malheurs plus variés et plus brillants de Nicomède. » Quand notre critique pensait ainsi, quand elle préférait les beautés théâtrales et oratoires de *Nicomède* aux beautés simples de *Philoctète*, Lessing n'était-il pas fondé à prétendre qu'elle ne comprenait pas plus le génie grec que notre théâtre n'en reproduisait l'esprit[1]?

III

De cette condamnation portée contre la France, il fallait cependant excepter un homme, un penseur original qui, avant Lessing, avait jugé, avec une complète indépendance, la scène de son pays, et que Lessing lui-même reconnaissait comme son prédécesseur et son maître en critique. J'ai nommé Diderot, dont les Allemands de nos jours ne contestent pas absolument l'influence sur l'auteur de la *Dramaturgie*, mais qu'ils laissent volontiers dans l'ombre, sans lui attribuer toute la part d'initiative qui lui revient. Ce qui est vrai, et ce que la critique allemande a le tort de ne pas dire hautement, c'est que Lessing, de son propre aveu, emprunte à Diderot une partie de ses arguments contre le théâtre français, et que, sans l'exemple de Diderot, il n'aurait été ni si hardi ni si pénétrant dans sa

1. Je ne puis parler si longuement de la tragédie ancienne sans renvoyer le lecteur à un livre devenu classique dans toute l'Europe, aux *Études* de M. Patin *sur les tragiques grecs*. On trouvera aussi sur ce sujet des vues neuves et profondes dans le récent ouvrage de M. Jules Girard, *le Sentiment religieux en Grèce d'Homère à Eschyle*.

critique dramatique. Lui-même le reconnait avec une bonne foi, avec un désintéressement dont ses biographes devraient s'inspirer, pour rendre à chacun ce qui lui est dû. Lessing n'était encore qu'un étudiant obscur de l'Université de Leipzig, lorsque, dans un roman frivole où s'agitaient des questions graves, Diderot critiquait sévèrement la tragédie française. Ce passage des *Bijoux indiscrets* (1748) frappa tellement Lessing que, vingt ans plus tard, il le traduisait tout entier dans la *Dramaturgie*, et l'acceptait ainsi comme point de départ de ses attaques passionnées contre le système dramatique de la France.

Les deux défauts que signalait Diderot dans notre théâtre étaient précisément ceux-là mêmes que Lessing releva le plus amèrement, quand il compara notre tragédie à celle des Grecs : l'absence de réalité sensible dans le spectacle et de simplicité dans l'action. Tandis que le P. Brumoy n'osait mettre en français *Philoctète* qu'en demandant pardon pour Sophocle de la hardiesse et de la barbarie de cette conception, Diderot la citait, au contraire, ainsi que le fit Lessing, à son imitation, comme un des chefs-d'œuvre de la scène hellénique. « Transportez-vous en idée dans l'île d'Alindala (Lemnos), examinez tout ce qui s'y passe, écoutez tout ce qui s'y dit depuis le moment que le jeune Ibrahim (Néoptolème) et le rusé Forfanty (Ulysse) y sont descendus ; approchez-vous de la caverne du malheureux Polipsile (Philoctète) ; ne perdez pas un mot de ses plaintes, et dites-moi si rien vous tire de l'illusion. Citez-moi une pièce moderne qui puisse supporter le même examen, et prétendre au même degré de perfection ? » Dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, également antérieurs à la *Dramaturgie*, et que Lessing connaissait à fond, Diderot reparle de *Philoctète* à plusieurs reprises, et déclare, plus clairement encore, que ce qu'il y admire le plus, c'est ce que le goût français y condamne. « Philoctète, écrit-il, se roulait autrefois à l'entrée de sa caverne. Il y faisait entendre les cris inarticulés de sa douleur. Ces cris formaient un vers peu nombreux. Mais les entrailles des spectateurs en étaient déchirées.

Avons-nous plus de délicatesse et de génie que les Athéniens!... Ah! bienséances cruelles, que vous rendez les ouvrages décents et petits! Je ne me lasserai point de crier à nos Français : La vérité! la nature! les anciens! Sophocle, Philoctète!

« Le poëte l'a montré sur la scène, couché à l'entrée de sa caverne et couvert de lambeaux déchirés. Il s'y roule, il y éprouve une attaque de douleur; il y crie, il y fait entendre des vers inarticulés. La décoration était sauvage; la pièce marchait sans appareil. »

Diderot signale et condamne également, avant Lessing, les complications de la scène française. «En admirez-vous la conduite? dit-il, dans les *Bijoux indiscrets*, en parlant de nos pièces. Elle est ordinairement si compliquée, que ce serait un miracle qu'il se fût passé tant de choses en si peu de temps. La ruine et la conservation d'un empire, le mariage d'une princesse, la perte d'un prince, tout cela s'exécute en un tour de main. S'agit-il d'une conspiration, on l'ébauche au premier acte; elle est liée, affermie au second; toutes les mesures sont prises, les obstacles levés, les conspirateurs disposés au troisième; il y aura incessamment une révolte, un combat, peut-être une bataille rangée; et vous appellerez cela conduite, intérêt, chaleur, vraisemblance! » Dans le traité de la poésie dramatique qu'il écrivit à la suite du *Père de famille*, il se prononce de nouveau, en faveur de la simplicité d'action, contre les surprises, les coups de théâtre, les dénoûments imprévus et tout cet appareil des pièces espagnoles que Lessing devait combattre plus tard à son imitation. « Pour moi, dit-il, je fais plus de cas d'une passion, d'un caractère qui se développe peu à peu et qui finit par se montrer dans toute son énergie, que de ces combinaisons d'incidents dont on forme le tissu d'une pièce où les personnages et les spectateurs sont également ballottés. » « Mon ami, ajoute-t-il un peu plus loin, que la simplicité et belle! que nous avons mal fait de nous en éloigner! » Lessing appliquera cette théorie à l'analyse détaillée, à la dissection des pièces françaises;

mais il n'ajoutera rien au fond des choses, au principe qu'a posé Diderot.

Celui-ci n'avait pas attendu non plus les réclamations de Lessing pour se plaindre que la critique française, tout en négligeant un des principes fondamentaux de l'esthétique des Grecs, eût surchargé l'art dramatique de règles inutiles et vexatoires. Il ne se montre pas plus indulgent que l'auteur de la *Dramaturgie* pour ce goût de la réglementation qui a toujours été un des travers de l'esprit français. « Plus je réfléchis, dit-il, sur l'art dramatique, plus j'entre en humeur contre ceux qui en ont écrit. C'est un tissu de lois particulières dont on fait des préceptes généraux. On a vu certains incidents produire de grands effets, et aussitôt on a imposé aux poëtes la nécessité des mêmes moyens pour obtenir les mêmes effets, tandis qu'en y regardant de plus près, ils auraient aperçu de plus grands effets encore se produire par des moyens tout contraires. C'est ainsi que l'art s'est surchargé de règles, et que les auteurs, en s'y assujettissant servilement, se sont quelquefois donné beaucoup de peine pour faire moins bien. » « Il y a bien de la pédanterie dans notre poétique; il y en a beaucoup dans nos compositions dramatiques. Comment n'y en aurait-il pas dans la représentation? » Lessing ne dit rien de plus précis ni de plus fort que ces paroles, quand il se moque, dans la *Dramaturgie*, de notre amour pour la régularité.

La seule question relative à la tragédie française que les deux écrivains ne traitent point tout à fait de même, est la fameuse règle des unités. Lessing y touche plus hardiment que Diderot, sans cependant pénétrer au fond des choses; sans remarquer qu'Aristote, auquel on l'attribue, ne prescrit pas positivement l'unité de temps, et ne dit rien de l'unité de lieu; sans observer qu'elle est l'œuvre, non d'Aristote, mais des commentateurs du moyen âge; que ce ne sont point nos poëtes dramatiques qui l'ont appliquée les premiers, mais qu'elle se retrouve à l'origine de tous les théâtres modernes, chez les Espagnols et chez les Anglais, aussi bien que chez les Italiens et chez nous;

sans expliquer ni les motifs qui ont décidé Lope de Vega et Shakespeare à s'en affranchir, quoique tous deux la connaissent, quoique le premier même en parle avec respect, n les raisons philosophiques qui l'ont fait au contraire adopter sur notre scène, après un examen réfléchi, par Corneille et par Racine. Lessing croit que les anciens ont été conduits à établir les unités de temps et de lieu par la présence du chœur, c'est-à-dire d'une foule de peuple qu'il était difficile de faire voyager et de retenir longtemps loin de sa résidence. Il ajoute que leur souple génie en tire un merveilleux parti, et qu'ils y ont gagné de simplifier leurs actions dramatiques, en éliminant de la scène tout élément surperflu. Il nous accuse, au contraire, de ne pas avoir rattaché très-étroitement les unités de temps et de lieu à l'unité d'action; de ne pas les avoir considérées comme une simple conséquence de celle-ci, mais de leur avoir attribué une vertu particulière, et d'avoir cru qu'en elles-mêmes, par leur seul mérite, elles étaient absolument nécessaires à la représentation.

Ce fut, en effet, le défaut de notre critique. Mais ce ne fut pas celui de nos poëtes. On aurait tort de croire, sur la foi de Lessing, que Racine, par exemple, n'ait pas compris combien l'unité d'action serait plus sensible et mieux observée, si l'action se concentrait dans un même lieu et dans un court espace de temps[1]. Diderot admirait trop Racine pour accepter cette erreur. Lui-même avait réfléchi à la règle des trois unités, et trouvait des raisons pour ne pas les séparer les unes des autres. « Les lois des trois unités, disait-il dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, sont difficiles à observer, mais elles sont sensées. Je serais fâché d'avoir pris quelque licence contraire à ces principes généraux de l'unité de temps et de l'unité d'action, et je pense qu'on ne peut être trop sévère sur l'unité de lieu.

1. A propos des tragédies de Racine, M. Nisard a très-finement et très-habilement défendu la règle des trois unités. *Histoire de la littérature française*, t. III, ch. 8.

Sans cette unité, la conduite d'une pièce est presque toujours embarrassée, louche. » Il n'apportait néanmoins, dans l'étude de cette question, aucun fétichisme, et il reconnaissait franchement tout ce qu'il y avait de factice dans les habitudes du théâtre français.

Avant Lessing, en même temps que Voltaire, il se plaignait qu'on laissât sur la scène, pendant les cinq actes d'une tragédie, une décoration invariable et qu'on n'observât ainsi l'unité de lieu qu'aux dépens de la vraisemblance. « Sur de petits théâtres tels que les nôtres, écrivait-il, que doit penser un homme raisonnable lorsqu'il entend des courtisans, qui savent si bien que les murs ont des oreilles, conspirer contre leur souverain dans l'endroit même où il vient de les consulter sur l'affaire la plus importante, sur l'abdication de l'empire? Puisque les personnages demeurent, il suppose apparemment que c'est le lieu qui s'en va. » Voltaire disait, de son côté, dans son *Commentaire sur Corneille :* « La mauvaise construction de nos théâtres, perpétuée depuis nos temps de barbarie jusqu'à nos jours, rend la loi de l'unité de lieu presque impraticable. Les conjurés ne peuvent pas conspirer contre César dans sa chambre; on ne s'entretient pas de ses intérêts secrets dans une place publique, le même décor ne peut représenter à la fois la façade d'un palais et celle d'un temple. » Lessing n'avait donc rien à apprendre au plus éclairé des critiques français, lorsqu'il nous accusait d'introduire sur la scène, non pas l'unité de lieu, mais un lieu indéterminé « qui permît de s'imaginer tantôt celui-ci, tantôt celui-là, pourvu seulement que tous les lieux ensemble ne fussent pas trop éloignés les uns des autres, et qu'aucun d'eux n'exigeât une décoration particulière. » Il devait reconnaître que, sur cette question délicate, Diderot s'était affranchi d'avance de tout préjugé national, en écrivant ces remarquables paroles : « Au reste, sur ces conventions théâtrales, voici ce que je pense : c'est que celui qui ignorera la raison poétique, ignorant aussi le fondement de la règle, ne saura ni l'abandonner, ni la suivre

à propos. Il aura pour elle ou trop de respect ou trop de mépris, deux écueils opposés, mais également dangereux. L'un réduit à rien les observations et l'expérience des siècles passés, et ramène l'art à son enfance ; l'autre l'arrête tout court où il est, et l'empêche d'aller en avant. »

Lessing est plus original, lorsqu'il remarque finement que nos auteurs dramatiques éludent souvent l'unité de temps, au lieu de l'observer, et que, pour se conformer à la règle, ils accumulent trop d'événements dans un temps trop court. « Sous le titre de l'unité de jour, ils font passer, dit-il, une unité de durée, c'est-à-dire un certain temps où l'on n'entend parler ni de lever, ni de coucher de soleil, où personne ne va au lit, ou n'y va au moins qu'une fois. Voilà ce qu'ils tiennent pour un jour, lors même que les événements qui s'y passent demandent un an pour s'accomplir. » Et, à l'appui de cette critique, il énumère les incidents qu'une seule de nos pièces rapproche les uns des autres dans les limites de vingt-quatre heures, uniquement pour obéir à la règle, sans tenir aucun compte de la vraisemblance. Mais sa véritable originalité, en traitant cette question, c'est de dire en propres termes ce qu'on n'osait guère dire en France, ce que Voltaire appelait *une hérésie*, et ce qui avait perdu Lamotte dans l'opinion des gens de goût, c'est de poser en principe qu'on peut écrire des tragédies excellentes sans observer les unités, et des tragédies détestables en les observant. La critique française était en général trop absolue. Elle prétendait ramener toutes les conceptions dramatiques à l'idéal tragique qu'elle s'était fait elle-même, et imposer ses préceptes comme des articles de foi. Elle élevait la règle des unités à la hauteur d'un dogme hors duquel il ne restait aux écrivains aucune chance de salut. Elle répétait, comme des paroles d'oracle, les vers trop exclusifs où Boileau résume la doctrine de nos poëtes :

> Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
> Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Lessing s'insurge contre une théorie qui, sous sa forme impérative, condamnerait au nom de l'art le théâtre de Shakespeare et celui des Espagnols. Il ne peut souffrir que les Français se persuadent que leurs pièces sont supérieures aux pièces des autres nations, par cela seul que les unités y sont observées; et, à propos de *Mérope*, il laisse échapper ces paroles hardies, les plus hardies que la France eût encore entendues depuis que ses théories dramatiques régnaient en Europe : « Que la *Mérope* de Voltaire et celle de Maffei durent huit jours et se passent en Grèce en sept endroits différents! Peu importe... La plus étroite régularité ne peut pas compenser la plus petite faute dans la peinture des caractères. »

Ce fut un coup porté à l'infaillibilité de notre critique, à l'influence incontestée qu'exerçait notre théâtre sur toutes les scènes de l'Allemagne. Par des attaques si vives et si bien dirigées, Lessing atteignait son but, il discréditait l'esprit français et affranchissait son pays du joug de notre poétique. Avant lui déjà, plus d'un étranger avait touché à l'arche sainte et soulevé des objections contre la règle des unités, mais avec plus de précautions et de timidité. Qu'on lise la préface que Samuel Johnson plaçait en tête d'une édition de Shakespeare trois ans avant la publication de la *Dramaturgie* (1765). Les unités y étaient combattues par des raisons très-fines et très-originales. Le savant docteur y établissait que nous ne devions pas plus chercher au théâtre l'imitation exacte de la réalité, que nous ne demandons à un paysage de nous procurer, par la peinture d'un arbre ou d'une source, la sensation de l'ombre ou celle de la fraîcheur; que la tragédie s'adressait avant tout à l'imagination des spectateurs; que le poëte dramatique, en mettant en drame les événements de l'histoire romaine, ne prétendait pas faire passer les acteurs pour de vrais Romains; qu'il y avait par conséquent, dans l'art dramatique comme dans tout art, un peu de convention, et qu'il n'était pas plus interdit de déplacer le lieu de la scène, pendant les entr'actes, que

de placer des paroles anglaises dans la bouche des contemporains de César. Samuel Johnson concluait en disant : « Celui qui conserve les unités, sans rien enlever à l'excellence de la pièce, mérite les mêmes éloges que l'architecte qui déploierait, dans une citadelle, tous les ordres d'architecture, sans rien diminuer de sa force... Une pièce écrite d'après l'observation des règles est une curiosité travaillée, le produit d'un art superflu, qui montre plutôt ce qui est possible que ce qui est nécessaire. » Mais à peine le critique anglais avait-il écrit ces lignes qu'il était comme étonné de son audace, et qu'il ajoutait aussitôt, comme pour s'excuser de tant de hardiesse : « Lorsque je parle ainsi légèrement des règles dramatiques, je ne puis m'empêcher de me rappeler combien d'esprit et de science on peut m'opposer; je suis effrayé de m'élever contre de telles autorités, non que je croie que cette question soit une de celles qui puissent se trancher par une pure décision de l'autorité, mais parce qu'on doit soupçonner que ces préceptes n'ont pas été si aisément acceptés sans de meilleures raisons que celles que j'ai été capable de trouver. » Et il ajoutait un peu plus bas :

« Je suis presque effrayé de ma propre témérité. Lorsque je pèse la réputation et la force de ceux qui maintiennent l'opinion contraire, je suis prêt à m'incliner dans un respectueux silence. » Il y a loin de ces précautions, pleines d'égards, à l'énergie avec laquelle Lessing attaque l'orthodoxie de notre critique. Si ce n'est pas lui qui porte les premiers coups, c'est lui du moins qui porte les coups les plus vigoureux, et qui, dans les questions d'art dramatique, émancipe le plus énergiquement l'Europe de la domination de l'esprit français.

Excepté en ce qui concerne la question des unités, il n'ajoute cependant presque rien, ainsi que je l'ai montré, aux critiques générales que Diderot adressait, avant lui, à notre système dramatique. C'est Diderot qui lui fournit d'avance ses principaux arguments contre notre théâtre. Son grand art est d'appliquer dans le détail à l'étude de

notre tragédie, à l'analyse raisonnée de nos pièces, les idées philosophiques qui restent d'ordinaire, chez son prédécesseur, à l'état de théorie. Diderot tend à généraliser ses observations et les maintient volontiers dans le domaine de la pensée pure. Lessing les rend sensibles par les applications qu'il en fait : il est moins théoricien et bien plus polémiste. Là où Diderot reste calme, là où Diderot expose paisiblement des principes, Lessing s'anime, s'échauffe comme un soldat un jour de bataille; il harcèle ses adversaires, il saisit leurs côtés faibles d'un coup d'œil pénétrant; il leur présente partout la pointe de son épée; il les déconcerte par la vivacité et la multiplicité de ses attaques; il les pousse jusque dans leurs derniers retranchements, et quand il croit les avoir couchés sur la poussière, il célèbre bruyamment sa victoire par un chant de triomphe et de défi. La *Dramaturgie* est un combat. On y sent partout comme l'odeur de la poudre. C'est précisément là ce qui en rend la lecture si attachante et l'effet si puissant. Personne ne demeure froid en lisant Lessing. On est séduit et entraîné, quoi qu'on en ait, par ce style clair, brillant, souple et solide à la fois, par cette langue agile qui se prête aux plus rapides évolutions de la polémique, comme l'acier bien trempé obéit à la main qui le dirige. Lessing excelle à mettre en scène les idées générales, à les présenter sous une forme spirituelle, à les rajeunir par la piquante originalité des détails. Mais on peut affirmer, sans lui faire injure, en invoquant d'ailleurs son propre témoignage, qu'il n'y a guère d'aperçus généraux sur le théâtre français qu'il ne doive à un critique français.

C'est Diderot qui lui donne l'exemple d'associer étroitement l'art du comédien à l'art du poëte dramatique, d'insister sur la pantomime, sur les gestes pittoresques, et de rechercher les lois naturelles de la déclamation tragique. Tous deux attachent une extrême importance au jeu de l'acteur, tous deux voudraient que le poëte lui abandonnât certains effets, et qu'il y eût des endroits où, faute de

termes suffisants pour peindre les sentiments, on s'en rapportât à l'à-propos de son inspiration. Si l'on comparait attentivement ce que l'un et l'autre disent à ce sujet, on donnerait à Diderot l'avantage de la nouveauté, à Lessing celui de la justesse. Lessing qui, depuis sa jeunesse, a recherché la société des comédiens, qui a vécu dans l'intimité de plusieurs d'entre eux, qui, au moment même où il écrit la *Dramaturgie*, étudie les secrets de leur art en compagnie du plus habile acteur de l'Allemagne; Lessing, moins enclin que Diderot aux illusions et aux chimères, adresse à ceux qui l'écoutent des conseils plus pratiques, d'une exécution plus facile. Il se garde bien surtout, lui qui composa le *Laocoon* pour distinguer nettement la peinture et la poésie, de confondre les limites des deux genres, comme le recommande imprudemment l'écrivain français, et de vouloir disposer les personnages en groupes savants, qui rappelleraient l'immobilité d'un tableau, contrairement aux lois du mouvement dramatique.

IV

Au fond, quelle est la pensée commune de Diderot et de Lessing? Que demandent-ils au théâtre? Ce qui manquait à notre tragédie dégénérée : la simplicité, le naturel, la ressemblance avec la vie. Ces deux esprits sincères se révoltent l'un après l'autre contre les conventions trop absolues de notre poétique, contre les prescriptions d'une critique exclusive, contre l'importance qu'usurpent en France les questions de forme, de régularité, de bienséance, de mode, d'usage, au préjudice de la liberté et de la puissance de l'art. Ils sentent que le théâtre dépérit à force d'être réglé, contenu, émondé, ramené à la tradition, calqué sur les mêmes modèles; que la solennité et la dignité convenues du langage dégénèrent en pompe oratoire

et monotone; que les règles, devenues trop étroites, n'y produisent plus l'effet d'un frein salutaire, mais celui d'un obstacle aux développements originaux : qu'on les applique par habitude, à la lettre, sans en comprendre l'esprit, sans autre motif que la crainte de ne pas faire ce qui se fait depuis cent ans : en un mot, qu'il est temps d'ouvrir à l'art dramatique des perspectives nouvelles, un champ inexploré, sous peine de le voir s'éteindre dans l'éternelle répétition des mêmes jeux de scènes et des mêmes procédés. « Des habits vrais, des discours vrais, une éloquence simple et naturelle. La nature! la nature! on ne lui résiste pas! s'écrie Diderot. Je n'entends point les règles, ajoute-t-il, et moins encore les mots savants dans lesquels on les a conçues; mais je sais qu'il n'y a que le vrai qui plaise et qui touche. Je sais encore que la perfection d'une pièce consiste dans l'imitation si exacte d'une action, que le spectateur, trompé sans interruption, s'imagine assister à l'action même. Or, y a-t-il quelque chose qui ressemble à cela dans ces tragédies que vous vantez? »

D'un seul bond, par l'élan d'une nature impétueuse, Diderot se jette dans un excès opposé à celui qu'il combat. Pour échapper à la convention, aux mœurs factices du théâtre, il risque de rencontrer l'imitation trop exacte et trop prosaïque de la vie. C'est là, en effet, un des défauts de ses drames. On y sent trop le dessein de reproduire exactement les détails de la réalité, sans tenir assez de compte du choix et de la mesure qu'exige l'art. Lessing, plus habile et plus souple, applique plus heureusement les idées de son maître. Mais lorsqu'il rapproche de nous la tragédie, lorsqu'au lieu de l'envelopper du lointain de l'histoire et de la légende, de la consacrer à des événements héroïques ou à des personnages célèbres, il l'associe, comme dans *Emilia Galotti*, à la peinture des mœurs bourgeoises; surtout lorsqu'il met en scène avec tant de bonheur des hommes de son temps, des types choisis parmi ses contemporains, tout près de lui, au milieu de la société au sein de laquelle il vit, comme dans *Minna de Bar-*

nhelm, n'écrit-il pas sous l'influence du critique original qui conseillait au poëte dramatique d'étudier la nature, la réalité, la vie? Ses personnages, son aimable héroïne, le major de Tellheim, l'hôte, Francisca ne portent-ils pas « des habits vrais, » ne prononcent-ils pas « des discours vrais, » comme le voulait Diderot? Ne s'est-il pas tenu à dessein si près de la réalité, qu'il laisse aux personnages secondaires de sa pièce, à Paul Werner, à Just, toute la rudesse de leur langage national et toute la simplicité des mœurs militaires? « La nature, » cette nature dont parlait Diderot avec tant d'enthousiasme, est ici observée si heureusement, si fidèlement transportée sur la scène, qu'on a cru reconnaître dans la pièce de Lessing des personnages réels, et que les contemporains plaçaient un nom sous chacun de ses héros.

N'est-ce point encore une idée française, une idée inspirée par le théâtre de Voltaire et les théories de Diderot, qui pousse Lessing à se servir du drame comme d'un moyen de prédication pour défendre des principes philosophiques, et pour répandre au sein du peuple des vérités utiles? Le futur auteur de *Nathan le Sage* ne prévoit-il pas qu'un jour il plaidera sur la scène une des causes qui lui sont chères, lorsqu'il écrit, dans la *Dramaturgie*, cette phrase qu'auraient signée les encyclopédistes : « Le poëte dramatique, quand il descend jusqu'au peuple, doit le faire pour l'instruire, pour le rendre meilleur, et non pour fortifier ses préjugés. » Quoi de plus français, quoi de plus conforme surtout à l'ambition de nos écrivains du dix-huitième siècle, que de ramener l'art dramatique à une prédication morale et humanitaire? Quoi que fasse Lessing, quelle que soit son animosité contre nous, il ne peut échapper à l'influence contagieuse des idées françaises.

Le souvenir de la France, les opinions de ces philosophes que l'Europe admire, et dont il lit les œuvres depuis sa jeunesse, ce qu'il y a de vraiment humain et de généreux dans leurs conceptions, leur tendance à s'élever au-dessus des faits particuliers pour découvrir les lois géné-

rales de l'art, leur goût pour la controverse, l'activité et la curiosité de leur esprit, la variété de leurs aperçus sur le théâtre, le poursuivent malgré lui, et s'imposent à sa pensée, au moment même où il nous combat. Dans la guerre qu'il nous déclare, c'est chez nous, à notre école, qu'il va chercher la meilleure partie de ses armes. Il est permis de dire, sans exagération, que, s'il n'y avait pas eu un théâtre français avant le théâtre de Lessing, une critique française avant la *Dramaturgie*, les œuvres et les théories dramatiques de Lessing eussent été sensiblement différentes. Tant il est difficile à un étranger, si indépendant qu'il soit, de se soustraire, pendant une partie du dix-huitième siècle, à l'ascendant de l'esprit français, à l'éducation française, qui, peu à peu, s'était insinuée chez tous les peuples, et y laissait des impressions ineffaçables, comme celles de l'enfance.

Mais Lessing possède un avantage qu'aucun de nos critiques, pas même Diderot, ne peut lui disputer. Son instruction est à la fois plus solide et plus étendue que celle des écrivains français. Il inaugure les travaux de cette science allemande qui a tant ajouté, par ses recherches, par son application, par son besoin de tout savoir, aux découvertes de l'esprit humain. Il connaît l'antiquité en érudit, il lit les anciens dans le texte, et, ce qui est fort rare de son temps, ce qui ne se serait rencontré nulle part en France, il paraît également versé dans les différentes littératures de l'Europe, dans la littérature italienne, aussi bien que dans les littératures anglaise et espagnole. Ces deux dernières lui fournissent, pour l'étude générale de l'art dramatique, des points de comparaison qui manquaient absolument à la critique française. Sans admirer outre mesure le théâtre espagnol, tout en reconnaissant qu'il abonde en situations romanesques et invraisemblables, tout en protestant surtout contre l'extrême complication de l'intrigue, Lessing veut le révéler à ses compatriotes comme une source féconde de sujets dramatiques, et y signale justement des beautés originales, des inventions heureuses, des dévelop-

nature, dans sa valeur infinie, n'est un spectacle que pour un esprit infini. Pour qu'elle procure de vraies jouissances à des esprits finis, il faut que l'homme possède la faculté de la limiter, de lui imposer des bornes qu'elle ne se fixe pas à elle-même. Autrement, nous ne jouirions pas de la vie, nous serions troublés par la diversité de nos sensations, et, à force de sentir trop de choses à la fois, nous finirions par n'en plus sentir aucune. L'art nous sert précisément à opérer la séparation des éléments qui se contrarient, et à ne réunir dans la même œuvre que ceux qui s'harmonisent. L'art fait ce que nous faisons nous-mêmes, lorsque nous sommes témoins d'un événement important qui nous saisit, qui nous attache, lorsque nous ne voulons pas nous laisser distraire de notre contemplation par un événement de moindre importance. Lessing repousse donc, en définitive, le mélange des deux genres. Il ne l'admet que dans le cas où les deux éléments se combinent avec harmonie, où le sérieux produit le rire, où la joie produit l'attendrissement. On reconnaît en lisant ce passage le sentiment profond des conditions de l'art qui a inspiré à Lessing son beau livre de *Laocoon*. En aucun temps, dans aucune langue, cette difficile question n'a été plus délicatement traitée qu'elle ne l'est ici.

V

Comment Lessing concilie-t-il son opinion avec l'admiration qu'il professe pour le théâtre anglais? Le silence qu'il garde à ce sujet laisserait supposer qu'à ses yeux Shakespeare a résolu le problème qu'il reproche aux Espagnols de ne pas résoudre, et opéré entre les deux genres, entre le tragique et le comique, une fusion conforme aux lois essentielles de l'art. En tout cas, il ne prononce aucune parole qui puisse diminuer le prestige du grand

poëte anglais, car Shakespeare est le héros de la *Dramaturgie*. C'est en son honneur que Lessing écrit ses pages les plus élogieuses; c'est lui qu'il oppose à la prétention que témoignent les Français de posséder un théâtre supérieur aux autres théâtres de l'Europe. Qu'on n'attende cependant de Lessing aucun jugement complet, aucune étude définitive sur le drame britannique. Il ne parle de Shakespeare que par occasion et sans beaucoup de détails; mais chaque fois qu'il le fait, c'est avec enthousiasme, avec l'intention évidente d'attirer sur lui l'admiration des Allemands et d'immoler à sa gloire la tragédie française. Aux auteurs dramatiques, aux comédiens, au public, qui n'imitent, ne produisent, ne jouent, n'admirent que nos pièces, qui peuplent le théâtre allemand de traductions et d'imitations du français, il présente cette grande image méconnue, le portrait de cet homme de génie, que l'Allemagne néglige pour des écrivains inférieurs à lui, auquel elle devrait les hommages qu'elle prodigue injustement à d'autres. Les Allemands ne parlent que de Voltaire. Les moindres productions qui sortent de sa plume sont applaudies au delà du Rhin. A peine une de ses pièces est-elle jouée à Paris qu'on la transporte sur la scène allemande. Qu'est-ce, pourtant, que le génie tragique de Voltaire en comparaison de celui de Shakespeare! Lessing va le montrer par deux exemples. Deux fois Voltaire a cru perfectionner Shakespeare, et deux fois ce favori de la France et de l'Allemagne est resté au-dessous de celui qu'il considérait comme un génie inculte. Voltaire rend compte d'*Hamlet* avec dédain, et cependant, quand il essaye de mettre à son tour sur la scène un spectre sorti des enfers, avec quel embarras et quelle maladresse ne reproduit-il pas une des créations les plus originales du poëte anglais! Shakespeare a entouré l'apparition de l'ombre, dans sa pièce, de toutes les circonstances qui pouvaient frapper les esprits les moins crédules et rendre vraisemblable une infraction aux lois de la nature. C'est à minuit, à l'heure où les plus braves et les plus scepti-

ques sont saisis d'une terreur involontaire, que le spectre du roi assassiné passe lentement devant des hommes qui l'ont fidèlement servi, devant des soldats qui pleurent sa mort prématurée, devant un fils qui soupçonne quelque horrible secret, et dont l'imagination exaltée sonde d'avance tous les mystères de la mort. Dans *Sémiramis*, l'ombre de Ninus apparaît au contraire en plein jour, non plus devant un petit nombre de spectateurs préparés à l'émotion, mais devant une nombreuse assemblée, devant tous les dignitaires de la cour de Babylone, qui, seize ans après la mort du roi, ont eu le temps d'oublier sa mémoire. « Quelle vieille femme, remarque spirituellement Lessing, n'aurait dit à M. de Voltaire que les esprits craignent également la lumière du soleil et les réunions nombreuses! » Et que de fautes découlent de cette première invraisemblance! Quelle contenance le poëte peut-il donner à tant de personnages réunis? Comment la surprise et l'effroi s'exprimeront-ils sur la physionomie de tant d'acteurs, avec des signes différents, correspondant à leur degré de sensibilité et d'émotion? En tout cas, leur langage ne traduit pas leurs terreurs; car ils ne disent rien ou presque rien. La froide exclamation de Sémiramis nous laisse absolument froids, tandis qu'Hamlet, en présence de l'ombre de son père, ne prononce pas une parole qui ne nous remplisse d'épouvante, qui ne trahisse une émotion profonde et qui ne complète l'impression que le spectre produit sur nous par celle qu'il produit sur le principal personnage de la pièce. Un autre défaut de l'ombre de Ninus, que Lessing signale impitoyablement, c'est de n'avoir aucune existence dramatique, de ne paraître qu'un instant, comme une machine poétique, en vue du dénoûment, sans laisser dans l'esprit aucune image distincte et personnelle. Où est le touchant récit du roi de Danemark? Où est la peinture des tourments qu'il souffre dans l'autre monde, et dont il vient demander à son fils la vengeance et la fin? Par ce qu'il éprouve, par ce qu'il nous raconte, il devient un des acteurs du drame, un être vivant et souf-

frant, dont le malheur nous arrache des larmes, dont nous souhaitons la délivrance. Il tient même une telle place dans la pièce que ce rôle a besoin d'être joué par un excellent acteur, et que Shakespeare, dit-on, ne dédaignait pas de le remplir.

Aucune discussion ne pouvait être plus humiliante pour la critique française, plus propre à détruire en Allemagne notre prestige traditionnel, à déplacer au profit de Shakespeare l'admiration qu'inspirait notre théâtre. Le plus célèbre représentant de l'esprit français, l'homme auquel on attribuait la plus profonde connaissance des ressorts de l'art dramatique, y était convaincu de les connaître infiniment moins qu'un écrivain qu'il accusait, et que toute la France accusait avec lui de barbarie et d'ignorance. De quel côté se trouvaient non-seulement la puissance et le génie, mais aussi l'habileté et le bon goût? Et que devenait alors la prétention de la critique française d'avoir seule retrouvé et appliqué les lois véritables de la poétique?

La comparaison de *Zaïre* et d'*Othello*, quoique moins finement écrite et présentée sous une forme un peu brutale, ne devait pas moins contribuer à ruiner en Allemagne le crédit de Voltaire. Quand on se rappelle tout ce que Shakespeare a mis de vérité, de passion, de puissance dans la conception du caractère d'Othello, combien Voltaire ne paraît pas amoindrir un sujet si tragique en nous racontant lui-même qu'il écrit sa pièce pour répondre au désir de plusieurs dames, qui lui reprochaient de ne pas mettre assez d'amour dans ses tragédies! « Remercions les dames, dit Lessing... aussi bien cette pièce sera longtemps la pièce favorite des dames... Un orgueilleux vainqueur qui n'est vaincu que par l'amour, un sultan sans polygamie, un sérail d'un libre accès où règne une femme, voilà de quoi toucher le beau sexe. » Un critique français a beau prétendre que c'est l'amour qui a dicté *Zaïre* à Voltaire. « Dites plutôt la galanterie, répond Lessing. Je ne connais qu'une tragédie à laquelle l'amour ait travaillé,

c'est *Roméo et Juliette.* » Et il ajoute avec ironie : « Voltaire parle à merveille le style de chancellerie de l'amour : du foyer enflammé de la poésie de Shakespeare, le poëte français n'a pu prendre qu'un seul brandon, et encore un brandon qui étouffe et qui fume plutôt qu'il n'éclaire et ne chauffe. »

Ces paroles sévères retentissaient en Allemagne comme la condamnation de la tragédie française. Quoiqu'elles ne fussent point tout à fait équitables, et qu'elles méconnussent la touchante beauté du caractère de Zaïre, elles renfermaient néanmoins assez de vérité pour faire comprendre à tous l'insuffisance de notre tragédie, pour signaler surtout une disproportion sensible entre sa valeur véritable et celle que lui attribuait notre vanité. Lessing, je l'ai déjà dit, s'inquiétait moins d'être juste que d'être écouté. Il voulait frapper de grands coups, remuer l'opinion ; il aimait mieux exagérer sa pensée, pour la rendre plus frappante, que la maintenir dans les limites rigoureuses de l'équité. Il dira, par exemple, qu'entre la tragédie anglaise et la tragédie française, il y a la même différence qu'entre une fresque et une miniature. C'est un mot d'une injustice marquée, mais c'est un mot qui reste, qui se grave dans les esprits, et qui leur rend plus sensible par une comparaison, la grandeur de Shakespeare, rapproché de nos tragiques. Il dira, dans un autre passage, que la tragédie de Shakespeare est plus conforme que celle de Corneille à la poétique d'Aristote. Cela n'est vrai qu'en partie, cela demande d'ailleurs à être expliqué. Oui, Shakespeare a entrevu, par un instinct de génie, les plus puissants effets de la tragédie grecque, des situations dont l'horreur nous inspire la crainte autant que la pitié et des malheurs qui nous rappellent la destinée d'Œdipe ou celle d'Agamemnon. Oui, il retrouve aussi le double secret que possédaient les Grecs de détendre l'action, de reposer de temps en temps l'esprit des spectateurs par des scènes familières, que nous écartions de la tragédie, et d'élever le drame jusqu'à la poésie la plus haute, en y associant un élément lyrique que nous

ne connaissions guère. Sur d'autres points, Corneille se rapproche au contraire beaucoup plus que Shakespeare de l'idéal des Grecs en concentrant l'action entre un petit nombre de personnages, en la réduisant à ses éléments essentiels, sans y admettre d'incidents secondaires, en éloignant soigneusement le comique de la tragédie, en s'efforçant surtout de parler à l'âme plus qu'aux yeux et aux sens. Mais Lessing s'embarrasse peu de ces distinctions délicates. Il saisit des rapports visibles entre Shakespeare et les Grecs; il les affirme énergiquement, sans les affaiblir par aucune nuance, et il se sert de cette découverte pour nous enlever la réputation que nous nous faisions à nous-mêmes d'être, dans le monde moderne, les meilleurs interprètes et les plus fidèles imitateurs de la tragédie athénienne.

C'est à ce résultat que tendait la *Dramaturgie*. Lessing s'était proposé de détacher les Allemands de l'imitation des modèles français, en leur montrant que nous ne possédions au théâtre ni les traditions classiques dont nous étions si fiers, ni cette supériorité sur le reste de l'Europe que nous attribuaient volontiers nos critiques. Non-seulement il atteignit son but, mais il le dépassa. Lorsqu'il grandissait Shakespeare à nos dépens, il voulait simplement opposer une digue à l'influence française; il ne se proposait nullement de substituer un nouveau fétichisme à un fétéchisme ancien, de faire adorer Shakespeare par ceux qui avaient adoré Racine. Il rêvait pour l'Allemagne des destinées plus hautes, un plus noble essor du génie national. Il aspirait à créer un théâtre germanique, qui se développerait librement en dehors de toute influence étrangère, qui trouveraient sa voie propre, et qui prendrait rang à son tour parmi les créations originales de l'esprit humain. Il était si loin de pousser ses compatriotes à imiter Shakespeare, au lieu d'imiter nos tragiques, qu'il leur recommandait de ne lui faire aucun emprunt, de se servir simplement de ses œuvres, comme les paysagistes se servent de la chambre obscure pour déterminer leur point de vue. « On ne pille point Shakespeare, disait-il, on l'étudie. Il est comme

Homère. Il serait plus facile d'arracher à Hercule sa massue, que de lui dérober un vers. » Mais les plus fermes esprits ne contiennent pas toujours les mouvements qu'ils impriment. Lessing avait trop maltraité les écrivains français, et trop admiré Shakespeare, il avait trop insisté sur nos défauts et trop fait valoir les affinités du génie germanique avec le génie anglais, pour ne pas provoquer une réaction contre la France en faveur de l'Angleterre. Il s'en suivit un débordement de pièces shakespeariennes, étranges, désordonnées, violentes, où n'étaient reproduits que les défauts du maître, où les auteurs se piquaient de n'obéir à aucune règle, et que Lessing, vieillissant, voyait se multiplier avec tristesse, comme un père qui serait effrayé de la hardiesse de ses enfants. De ce chaos dramatique, de cette période orageuse et révolutionnaire sortit cependant un grand théâtre, et Schiller reconnaissait la part qu'avait eue Lessing à la formation du drame national, lorsqu'il écrivait ces paroles, où se résume l'esprit qui a inspiré la *Dramaturgie* : « Le génie allemand est arrivé à la gloire sur les pas des Grecs et de l'Anglais. »

A. Mézières.

DRAMATURGIE

DE HAMBOURG

DRAMATURGIE

DE HAMBOURG

ANNONCE [1]

On devinera sans peine que la naissance de la présente feuille a été provoquée par la réforme du théâtre de cette ville [2].

Le but de cette publication est de seconder les bons desseins qu'on doit nécessairement supposer chez les personnes qui veulent bien se charger de l'administration du théâtre de Hambourg. Elles se sont elles-mêmes suffisamment expliquées sur leurs intentions ; et le public éclairé

1 *Ankündigung*. Tel est le titre de la première feuille du journal.

2. « En 1764, un directeur privilégié, Ackermann, organisa dans la ville de Hambourg la meilleure troupe dramatique qu'eût encore vue l'Allemagne... Cependant une mauvaise administration le ruina. Douze riches bourgeois de la ville, inspirés par Loewen, poëte attaché à la troupe, s'associèrent pour traiter avec Ackermann de son théâtre et des accessoires, et se chargèrent, en gardant les acteurs, de l'entreprise du théâtre. Leur dessein, très-élevé, était de fonder une scène qui pût servir de modèle à toute l'Allemagne. Ils adoptèrent d'abord ce principe, de ne plus abandonner aux comédiens le soin de travailler à leurs risques et périls. Car l'art s'abaissait pour subvenir aux besoins pécuniaires. Un capital de réserve fut fondé, et l'administration financière fut séparée de la direction dramatique. Celle-ci fut elle-même partagée. Un directeur était chargé de présider au choix des acteurs, de surveiller leur moralité et de guider leurs études. On prétendait fonder une véritable académie théâtrale pour former des artistes de premier ordre, et qui pussent braver les censures religieuses. La direction fut confiée à Loewen. Un dramaturge devait pourvoir à la formation du répertoire et au choix des ouvrages représentés. Nul homme en Allemagne n'était plus propre que Lessing à remplir ces fonctions : elles lui furent offertes. » L. Crouslé, *Lessing et le Goût français en Allemagne*, p. 155.

de la ville et du dehors a accueilli leurs projets avec la sympathie qui est due à ceux qui se dévouent spontanément au bien général, sympathie qui ne saurait leur faire défaut de nos jours.

Il y a partout des gens qui jugent des autres d'après eux-mêmes et ne voient dans un bon dessein que des arrière-pensées. On pourrait ne pas les contredire pour ce qui les regarde ; mais si les arrière-pensées qu'ils supposent les ameutent contre l'entreprise elle-même ; si leur méchanceté envieuse s'applique à faire échouer l'une, pour déjouer les autres, il faut bien qu'ils sachent qu'il n'y a pas, dans la société, de membres plus méprisables qu'eux.

Heureuse la cité où de pareilles gens ne donnent pas le ton ; où les citoyens bien intentionnés, qui forment la majorité, les tiennent en respect et ne laissent pas l'intérêt général en proie à leurs cabales, des desseins patriotiques en butte à leur malice et à leur sottise !

Ainsi puisse la ville de Hambourg réussir en tout ce qui intéresse son bonheur et sa liberté : car elle mérite le succès !

Schlegel[1] a écrit un projet d'organisation du théâtre danois, — du théâtre danois !... un poëte allemand ! — On pourra longtemps reprocher à l'Allemagne de ne lui avoir pas donné l'occasion d'en faire pour l'organisation de notre théâtre ! — Quoi qu'il en soit, le premier et le plus important article de son projet est le suivant : « On ne doit pas abandonner aux comédiens le soin de travailler à leurs risques et périls[2]. » Le système du *principalat* entre comédiens[3] a ravalé un art libéral au rang d'un

1. Joh. Élias Schlegel, de Meissen (1718-1749), disciple de Gottsched, obtint des succès dramatiques dès le collége, et mourut dans sa trente et unième année. Il fut chargé d'organiser le théâtre de Copenhague, et y disputa la palme au poëte danois Holberg. Cependant ses ouvrages dramatiques ne peuvent compter que pour des essais de jeunesse. (*Note du traducteur.*)

2. *Œuvres*, t. III, p. 252. (*Note de l'auteur.*)

3. Le *principalat* est l'ancienne forme de la constitution des troupes dramatiques en Allemagne. Un acteur *principal* était l'entrepreneur et le directeur de la troupe. Voyez Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*. (*Note du traducteur.*)

métier : le chef de troupe se laisse ordinairement d'autant plus aller à des calculs égoïstes, qu'il connaît mieux sa clientèle et qu'il sait mieux ce qu'elle peut rapporter de profits et de pertes.

Ainsi, n'eût-on rien fait de plus ici que de former une société d'amis du théâtre, pour mettre la main à l'œuvre et diriger les travaux suivant l'intérêt général, on aurait déjà, par cela seul, accompli un grand progrès. Car cette seule modification, pour peu que la faveur publique s'y joigne, peut aisément et rapidement amener toutes les autres améliorations que réclame notre théâtre.

Ni le dévouement, ni les subventions ne feront défaut : ceci est assuré. Manquera-t-il quelque chose du côté du goût et des lumières? C'est ce que le temps nous apprendra. Et s'il devait se trouver dans notre théâtre quelque chose de défectueux, ne dépend-il pas du public de le faire réformer? Que le public vienne, qu'il voie et qu'il entende; et, après avoir examiné, qu'il juge. Sa voix ne sera jamais écoutée sans respect; son jugement ne sera jamais accueilli qu'avec déférence.

Seulement, il ne faut pas que chaque petit critique se prenne pour le public. Celui dont les espérances auront été trompées devra se demander de quel genre étaient ses espérances. Tout amateur n'est pas connaisseur : parce qu'on apprécie les beautés d'une certaine pièce et le jeu d'un certain acteur, il ne s'ensuit pas qu'on soit en état de juger de tout le reste. On n'a pas de goût quand on n'a de goût que pour une seule chose, et souvent on n'en est que plus passionné. Le vrai goût est celui qui s'étend aux beautés de tout genre, mais qui n'attend de chaque genre que la satisfaction et les jouissances qu'il peut donner.

Une scène en voie de formation a bien des degrés à gravir pour atteindre à la perfection; une scène gâtée est naturellement encore plus loin du but. Je crains bien que la scène allemande ne soit du second genre plutôt que du premier.

Il s'ensuit que tout ne peut pas se faire en un jour. Mais

ce qu'on ne voit pas grandir, on le voit tout grand au bout de quelque temps. Le plus lent marcheur, s'il ne perd pas son but de vue, va encore plus vite que celui qui erre au hasard.

Notre *Dramaturgie* sera une revue critique de toutes les pièces qu'on représentera ; elle suivra pas à pas tous les progrès que la poésie et l'art dramatique pourront faire ici. Le choix des pièces n'est pas peu de chose ; mais qui dit choix dit variété et abondance : si les pièces qu'on représentera ne sont pas toujours des chefs-d'œuvre, on voit à qui l'on devra s'en prendre. En attendant, il est bon que le médiocre ne soit donné que pour ce qu'il est : ainsi le spectateur, s'il n'est pas satisfait de ce qu'il voit, apprend du moins à juger. Pour former le goût d'un homme qui a l'entendement sain, il suffit de lui déduire les raisons qui font que telle chose ne lui a pas plu. Certaines pièces médiocres doivent aussi être maintenues au répertoire, parce qu'elles renferment des rôles supérieurs, où certains acteurs peuvent manifester toutes les ressources de leur talent. On se garde bien de rejeter une composition musicale parce que les paroles en sont pitoyables.

Le plus grand mérite d'un critique dramatique est de savoir distinguer partout et d'une manière infaillible la part du plaisir ou du déplaisir général qui doit être mise au compte de l'auteur, et celle qu'il faut imputer à l'acteur. Blâmer l'un pour les fautes de l'autre, c'est les perdre tous deux. On décourage le premier et l'on rend le second présomptueux.

L'acteur surtout doit désirer qu'on observe en ceci l'impartialité la plus stricte. On peut toujours revenir sur un jugement concernant l'auteur : son ouvrage reste et peut en tout temps nous être remis sous les yeux. Mais l'art du comédien est fugitif dans ses productions. Le bon et le mauvais s'y évanouissent avec une égale rapidité ; et souvent si l'un a produit une plus vive impression que l'autre sur le spectateur, il faut s'en prendre à l'humeur de celui-ci, plutôt qu'à l'acteur lui-même.

Une belle figure, une physionomie attrayante, un regard expressif, une démarche séduisante, un accent qui charme, une voix mélodieuse, sont des choses qu'on n'exprime pas bien avec des mots. Et cependant ce ne sont là ni les seuls mérites qu'on demande au comédien, ni les plus grands : dons précieux de la nature, très-nécessaires à sa vocation, mais qui sont loin d'y suffire! Il faut partout qu'il pense avec l'auteur; et quand l'auteur a eu quelque défaillance, il doit penser pour lui.

On a tout lieu d'attendre de nos acteurs de pareils exemples... Mais je ne veux pas exciter outre mesure l'attente du public. On se fait tort à soi-même quand on promet trop, et aussi quand on espère trop.

C'est aujourd'hui que se fait l'ouverture du théâtre. Elle aura quelque chose de décisif, mais il ne faut pas qu'elle décide de tout. Pendant les premiers jours, les jugements seront un feu croisé. Il ne serait pas aisé de trouver un auditoire calme. La première feuille de cette revue ne paraîtra donc qu'au commencement du mois prochain.

Hambourg, 22 avril 1767.

PREMIÈRE SOIRÉE. — *Olinte et Sophronie*, de Cronegk. — Du sujet de la pièce : le Tasse et Cronegk. — Caractères des personnages. — Du merveilleux chrétien; Voltaire, dans *Alzire;* Corneille, dans *Polyeucte*. — Dénoûment de la pièce. — Les acteurs : Eckhof; des maximes de morale dans la pièce; de l'art de débiter les moralités au théâtre; du geste des acteurs; Mme Hensel. — Conseils d'Hamlet aux comédiens. — *Le Triomphe du Temps passé*, de Le Grand. — Prologue et Épilogue d'*Olinte et Sophronie*. — Le théâtre et les lois. — De la tolérance religieuse. — De l'acteur Quin et de Garrick. — Des prologues et des épilogues dans les pièces anglaises.

(N° I, 1er *mai* 1767). — L'ouverture du théâtre s'est faite heureusement, le 22 du mois dernier, avec la tragédie d'*Olinte et Sophronie*.

Sans doute on était bien aise de débuter par un ouvrage allemand original, qui eût encore ici l'attrait de la nouveauté. Quant au mérite intrinsèque de la pièce, il ne justifiait pas une pareille préférence. Ce choix serait donc à blâmer, si l'on pouvait montrer qu'il fût possible d'en faire un beaucoup meilleur.

Olinte et Sophronie est l'œuvre d'un jeune poëte, œuvre posthume et inachevée. Cronegk[1] est mort assurément trop tôt pour la scène allemande; mais il faut avouer que sa réputation est plutôt fondée sur l'opinion qu'avaient ses amis de ce qu'il aurait pu faire, que sur ce qu'il a fait réellement. Au reste pourrait-on citer, en quelque temps, en quelque pays que ce soit, un poëte dramatique mort à vingt-six ans, et qui n'ait pas laissé la critique incertaine sur la valeur réelle de son talent?

Le sujet de la pièce est l'épisode bien connu qu'on lit dans le Tasse[2]. Transformer un petit récit touchant en un drame touchant n'est pas chose si facile. Sans doute on peut, sans se donner beaucoup de peine, inventer des incidents nouveaux, étendre en scènes certains sentiments. Mais faire que ces nouveaux incidents n'affaiblissent pas l'intérêt et ne nuisent pas à la vraisemblance; savoir sortir du point de vue du narrateur pour se mettre à la place de chaque personnage; ne pas décrire les passions, mais les mettre en action sous les yeux du spectateur; leur communiquer une réalité si soutenue, si propre à produire l'illusion, que le spectateur soit obligé, bon gré mal gré, de les ressentir par sympathie : voilà ce qui est nécessaire pour accomplir cette transformation; voilà ce que le génie fait sans le savoir, sans se l'expliquer pesamment, et ce que l'homme qui n'a que de l'esprit ne réussit pas à faire, tout en se mettant à la torture.

1. Friedr. von Cronegk fut un des jeunes poëtes que Lessing encouragea. En 1757, un ami de notre auteur, le libraire Nicolaï, avait proposé un prix pour la meilleure tragédie : Lessing fit décerner le prix au *Codrus* de Cronegk, tout en trouvant l'ouvrage médiocre. Lui-même, il a essayé de refaire le *Codrus*; quant au jeune poëte, on va lire ce qu'il en pensait. (*Trad.*)

2. *Jérusalem délivrée*, ch. II, st. 1-54. (*Trad.*)

Le Tasse, en écrivant son épisode d'Olinde et Sophronie, semble avoir eu sous les yeux celui de Nisus et Euryale, dans Virgile [1]. De même que Virgile avait montré de quoi l'amitié est capable, le Tasse a voulu représenter la puissance de l'amour. Chez l'un, c'est un zèle héroïque qui met l'amitié en demeure de se faire connaître; chez l'autre, c'est la religion qui offre à l'amour l'occasion de se manifester dans toute son énergie. Mais la religion, chez le Tasse, n'est que le moyen à l'aide duquel le poëte fait voir de quoi l'amour est capable : elle est devenue l'objet principal dans l'œuvre de Cronegk. Il a voulu glorifier le triomphe de la religion dans le triomphe de l'amour. Pieuse modification, sans doute, mais où l'on ne peut louer que la piété de l'auteur! Où l'a-t-elle conduit? Tout, chez le Tasse, est simple, naturel, vrai et humain; Cronegk en a fait quelque chose de si compliqué, de si romanesque, de si merveilleux et de si divin, qu'après cela, il faut tirer l'échelle!

Chez le Tasse, il y a un enchanteur, un drôle, qui n'est ni chrétien ni mahométan, mais qui, en arrangeant les deux religions, s'est fait une superstition qui lui est propre. Ce personnage conseille à Aladin d'enlever du temple l'image miraculeuse de Marie et de la transporter dans la mosquée. Pourquoi Cronegk a-t-il fait de cet enchanteur un prêtre mahométan? Il fallait que ce prêtre fût aussi ignorant dans sa religion que le poëte paraît l'être, pour donner un pareil conseil. L'islamisme ne tolère point d'images dans les mosquées. Cronegk laisse voir en plus d'un lieu qu'il n'a qu'une idée fort inexacte des croyances musulmanes. Mais la faute la plus grossière est d'accuser partout de polythéisme une religion qui s'attache plus qu'aucune autre peut-être à l'unité de Dieu. La mosquée, chez lui, s'appelle « la demeure des faux dieux; » et voici l'exclamation qu'il met dans la bouche du prêtre lui-même :

1. *Énéide*, l. IX, v. 176-446. (*Trad.*)

« Eh quoi! ne vous armerez-vous point, ô dieux, des traits de la vengeance? Tonnez, foudroyez le peuple insolent des chrétiens! »

L'acteur consciencieux qui joue ce rôle s'est appliqué à observer de la tête aux pieds l'exactitude du costume; et voilà les impertinences qu'il faut qu'il débite!

Chez le Tasse, l'image de Marie disparaît de la mosquée, sans qu'on sache au juste si elle a été dérobée par des mains humaines, ou si une puissance surnaturelle est intervenue. Cronegk fait d'Olinte l'auteur de l'enlèvement. Il est vrai qu'il change l'image de Marie en une image « du Seigneur sur la croix; » mais une image est toujours une image, et cette misérable superstition fait paraître le caractère d'Olinte sous un aspect très-méprisable. On ne peut plus lui pardonner d'avoir conduit toute sa nation au bord de l'abîme par cet exploit ridicule. Si dans la suite il se dénonce volontairement, ce n'est après tout qu'un devoir : il n'y a pas là de générosité. Dans le Tasse, c'est l'amour seul qui le conduit à se dénoncer : il veut sauver Sophronie ou mourir avec elle; et il veut mourir avec elle simplement pour mourir avec elle. Ne pouvant partager sa couche, il veut partager son bûcher. Debout près d'elle, lié au même poteau, destiné à être consumé par les mêmes flammes, il ne ressent que la félicité d'un si doux voisinage; il ne songe pas à ce qui peut l'attendre au delà de la tombe; il ne souhaite qu'une chose, que ce voisinage puisse devenir plus proche et plus intime encore, et qu'il lui soit permis, en la tenant pressée contre sa poitrine, d'exhaler son âme sur les lèvres de son amante.

Qu'est devenu, chez l'auteur allemand, ce contraste qui oppose si heureusement la jeune fille calme, enthousiaste, exaltée dans sa foi, au jeune homme ardent et plein de désirs? C'est une beauté évanouie. Les deux jeunes gens sont des modèles de froideur uniforme : ils n'ont l'un et l'autre que le martyre en tête. Et ce n'est pas assez que lui et elle veuillent mourir pour la religion : Evandre aussi

le voudrait, et Séréna ne serait pas fâchée d'en goûter.

Je voudrais faire ici deux remarques qui, bien observées, peuvent préserver de grandes fautes un poëte tragique à ses débuts dans la carrière.

La première concerne la tragédie en général. Si vous voulez exciter l'admiration au moyen de sentiments héroïques, gardez-vous bien de les prodiguer : ce qu'on entend trop souvent, ce qu'on voit chez trop de personnages cesse d'enlever l'admiration.

C'est un principe que Cronegk n'avait déjà que trop méconnu dans son *Codrus*. Cet amour de la patrie, qui va jusqu'au sacrifice volontaire de la vie, devrait distinguer le personnage de Codrus de tous les autres. Celui-ci aurait dû paraître là comme un être unique, d'une nature toute particulière, pour produire l'impression que le poëte avait en vue. — Mais Élésinde et Philaïde, et Médon, et *tutti quanti*, sont également prêts à faire à la patrie le sacrifice de leur vie. Notre admiration se trouve partagée, et Codrus se perd dans la foule. Il en est de même ici. Tout ce qui est chrétien, dans *Olinte et Sophronie*, parle d'être martyrisé et de mourir, comme s'il s'agissait de boire un verre d'eau. Quel effet ces pieuses bravades peuvent-elles produire, étant répétées si souvent et par tant de bouches différentes?

La seconde remarque regarde la tragédie chrétienne en particulier. Les héros en sont le plus souvent des martyrs. Or, nous vivons aujourd'hui à une époque où la voix de la saine raison retentit trop haut pour que tout furieux, qui, sans nécessité et au mépris de tous ses devoirs civils, se jette de gaieté de cœur au-devant de la mort, puisse s'arroger le nom de martyr, Nous savons maintenant trop bien distinguer les faux martyrs des véritables. Nous méprisons les uns autant que nous honorons les autres; et tout au plus pourrions-nous verser une larme mélancolique sur l'aveuglement et sur la folie dont nous voyons que l'humanité est capable dans la personne des premiers. Encore cette larme n'est-elle pas de ces douces larmes que

la tragédie veut nous arracher. Si donc le poëte choisit un martyr pour en faire son héros, qu'il lui attribue les motifs les plus purs et les plus forts; qu'il le place dans une nécessité inévitable de faire la démarche par laquelle il s'expose au péril; qu'il ne lui fasse pas chercher la mort avec une furie coupable; qu'il ne la lui fasse pas braver avec une méprisante ironie! Autrement son pieux héros nous fera horreur, et la religion même, qu'il veut honorer, pourra en souffrir. J'ai déjà fait entendre qu'Olinte, s'il n'eût été aussi platement superstitieux que l'enchanteur Ismen, n'aurait pas enlevé l'image de la mosquée. Le poëte alléguera-t-il pour excuse qu'il y a eu des temps où une telle superstition était générale et pouvait se trouver à côté de beaucoup de bonnes qualités; et qu'il y a encore des pays dont la pieuse simplicité n'y verrait rien de choquant? Mais il n'a pas écrit sa tragédie pour ces temps-là, pas plus que pour être jouée en Bohême ou en Espagne. Un bon écrivain, dans quelque genre qu'il écrive, s'il ne le fait pas seulement pour faire montre de son esprit ou de son érudition, a toujours devant les yeux les gens les plus éclairés et les meilleurs de son temps et de son pays, et il ne daigne écrire que ce qui peut leur plaire et les toucher. L'auteur dramatique, même quand il s'abaisse jusqu'au peuple, ne descend à sa portée que pour l'éclairer et le rendre meilleur, mais non pas pour l'affermir dans ses préjugés et dans ses basses manières de voir.

(N° II, 5 *mai* 1767). — Encore une remarque relative à la tragédie chrétienne. Il s'agit de la conversion de Clorinde. Quelque persuadés que nous puissions être des effets immédiats de la grâce, ils ne sauraient guère nous plaire au théâtre, où tout ce qui se rapporte au caractère des personnages doit découler des causes les plus naturelles. Quant aux miracles, nous ne les souffrons sur la scène que dans le monde physique : dans le monde moral, tout doit garder son cours régulier, parce que le théâtre est l'école du monde moral. Les motifs qui provoquent une résolution, qui amènent le moindre changement dans les

pensées et dans les opinions, doivent être exactement pesés par rapport au caractère une fois adopté, et ne doivent jamais produire plus d'effet qu'ils n'en peuvent produire selon la vérité la plus rigoureuse. Le poëte peut avoir l'art de nous tromper sur les disproportions de ce genre par des beautés de détail; mais il ne nous trompe qu'une fois, et dès que nous retrouvons notre sang-froid, nous lui retirons le suffrage qu'il nous avait arraché par surprise.

En appliquant ceci à la quatrième scène du troisième acte, on trouvera que les discours et la conduite de Sophronie peuvent bien exciter la compassion de Clorinde, mais qu'ils sont tout à fait insuffisants pour produire une conversion chez une personne qui n'est nullement portée à l'enthousiasme. Chez le Tasse, Clorinde adopte aussi le christianisme, mais à sa dernière heure et seulement après avoir appris, par une révélation récente, que ses parents ont été attachés à cette croyance : circonstances importantes, finement conçues, à l'aide desquelles l'influence d'une puissance supérieure est comme enlacée dans la suite des événements naturels.

Personne n'a mieux compris que Voltaire jusqu'où le théâtre peut aller dans cet ordre d'idées. L'âme sensible et noble de Zamore [1], touchée par l'exemple et par les prières, sollicitée par sa propre générosité et par les exhortations qu'il reçoit, est profondément ébranlée; et cependant le poëte nous le fait voir plutôt disposé à croire que croyant la vérité de cette religion, dont les disciples se montrent à ses yeux environnés de tant de grandeur. Et peut-être Voltaire aurait-il supprimé cette disposition à croire, s'il n'avait pas fallu faire quelque chose pour la satisfaction du spectateur.

Même le *Polyeucte* de Corneille n'est pas irréprochable, si nous lui appliquons ces deux observations. Quant aux imitations qu'on en a faites, elles sont tombées de plus en

1. Voyez *Alzire*, act. v, sc. 5-7. (*Trad.*)

plus dans les défauts que nous signalons. Il pourrait donc bien se faire que la première tragédie digne du nom de tragédie chrétienne fût encore à naître. J'entends par là une pièce où le chrétien nous intéresserait par lui-même, en tant que chrétien.

Mais, d'autre part, une telle pièce est-elle possible? Le caractère du vrai chrétien n'est-il pas le moins dramatique qu'on puisse imaginer? La résignation silencieuse, la douceur inaltérable, qui sont le fond du chrétien, ne sont-elles pas inconciliables avec l'objet même de la tragédie, qui est de purger les passions par le moyen des passions[1]? L'attente où vit le chrétien d'une félicité qui sera sa récompense après cette vie, n'est-elle pas contraire au désintéressement que nous voulons voir sur la scène au fond de toutes les grandes et bonnes actions?

Le génie seul peut nous enseigner par l'expérience quelles difficultés il est capable de surmonter. Mais jusqu'à ce qu'une œuvre de génie ait réfuté victorieusement mes objections, voici le conseil que je donnerais : Qu'on laisse dormir toutes les tragédies chrétiennes qui existent! Ce conseil est inspiré par les intérêts de l'art dramatique, et ne saurait nous priver que de pièces très-médiocres; mais de plus (ce qui ne le gâte en rien), il vient en aide aux âmes timorées, qui éprouvent je ne sais quel effroi quand elles entendent exprimer sur le théâtre des sentiments qu'elles ne sont préparées à ressentir que dans un lieu plus saint. Le théâtre ne doit scandaliser personne, et je souhaiterais qu'il pût et voulût prévenir toute espèce de scandale.

Cronegk n'avait poussé son travail que jusqu'à la fin du

1. Lessing semble ici tenir pour accordée et pour claire la définition de la tragédie donnée par Aristote, *Poét.*, ch. VI : « La tragédie est l'imitation d'une action... opérant par la pitié et par la crainte la purgation des passions de ce genre. » Cependant les explications qu'on a proposées sur cette phrase sont fort nombreuses, et notre auteur lui-même, dans la suite de cet ouvrage, en proposera, non sans de longues discussions, une interprétation nouvelle, qui peut-être ne satisfera pas tout le monde. Voyez la *Table des matières*, au mot *Purgation*. (*Trad.*)

quatrième acte. Le reste a été ajouté par une plume viennoise. — Je dis une plume, car on n'y sent guère le travail de l'esprit. — L'auteur de cette dernière partie a, selon toutes les apparences, terminé l'aventure tout autrement que Cronegk n'en avait l'intention. La mort est la meilleure manière de sortir d'embarras; aussi fait-il mourir Olinte et Sophronie. Le Tasse les tire tous deux d'affaire. Clorinde les prend sous sa protection avec la générosité la plus désintéressée. Mais Cronegk avait voulu que Clorinde s'éprît d'Olinte; et franchement il devenait difficile de deviner par quel moyen il se proposait de débrouiller les affaires de deux rivales, sans appeler la mort au secours. Dans une autre tragédie encore plus mauvaise, où l'un des personnages principaux mourait en pleine santé, un spectateur demandait : « Mais de quoi meurt-il donc? — De quoi? dit l'autre; mais du cinquième acte! » Rien de plus vrai : le cinquième acte est une sorte d'épilepsie maligne, qui enlève maint personnage à qui les quatre premiers promettaient longue vie.

Mais je ne veux pas entrer plus avant dans la critique de la pièce. Autant elle est médiocre, autant la représentation a été remarquable. Je ne parle pas du luxe extérieur. Ce progrès accompli sur notre théâtre ne demande que de l'argent. Les arts dont le concours est nécessaire pour cet objet, sont exactement aussi avancés chez nous que partout ailleurs; seulement les artistes veulent être payés ici comme ailleurs.

On doit être content de la représentation d'une pièce, quand, sur quatre ou cinq acteurs, quelques-uns sont excellents et les autres bons. Si, dans les rôles accessoires, il se trouve un débutant ou une doublure, et que sa gaucherie vous importune au point de vous faire faire la grimace sur le tout, transportez-vous au pays d'*Utopie* et allez y chercher les théâtres parfaits, où les moucheurs de chandelles même sont des Garrick.

M. Eckhof jouait le rôle d'Évandre. Évandre est le père

d'Olinte, mais au fond ce n'est guère qu'un confident. En dépit de tout, cet artiste sait faire d'un rôle ce qu'il veut. Dans le rôle le plus petit, on le reconnaît toujours pour le premier acteur de la troupe; on regrette de ne pas lui voir jouer tous les autres rôles en même temps.

Un talent qui lui est tout à fait particulier est celui de dire les maximes et les réflexions générales. Ces ennuyeuses tirades, refuge d'un poëte dans l'embarras, il sait les débiter avec une aisance et une conviction telles, que les idées les plus banales acquièrent dans sa bouche de la nouveauté et de la dignité, que les lieux communs les plus froids y prennent de la chaleur et de la vie.

Les moralités semées çà et là sont ce qu'il y a de meilleur dans notre poëte. Dans son *Codrus* et ici, il a jeté tant de pensées avec une brièveté heureuse et expressive, que beaucoup de ses vers méritent de rester à titre de sentences, et de prendre place dans la sagesse du peuple. Malheureusement, il ne cherche aussi que trop souvent à nous faire prendre de la verroterie pour des pierres précieuses et des antithèses piquantes pour des maximes de bon sens. Deux de ces traits, dans le premier acte, m'ont particulièrement frappé. Voici le premier :

Le ciel peut pardonner, mais un prêtre jamais.

Le second est ainsi conçu :

Qui pense mal d'autrui n'est pas homme de bien.

A ces endroits, j'ai été surpris de remarquer dans le parterre un mouvement général, avec ce murmure par lequel l'approbation se manifeste, quand l'attention qu'on donne à la pièce ne lui permet pas d'éclater en applaudissements. D'un côté, je me disais : « A merveille; on aime la morale ici; ce parterre a du goût pour les sentences; voilà un théâtre où un Euripide acquerrait de la gloire, et qu'un Socrate aimerait à fréquenter. » Mais je songeais en même

temps combien ces prétendues sentences étaient équivoques, fausses et choquantes; et je souhaitais vivement que la désapprobation pût avoir sa plus grande part dans ce murmure... Il n'y a jamais eu qu'une Athènes : c'est et ce sera toujours la seule ville où le sentiment moral ait été assez développé et assez délicat chez le commun du peuple, pour qu'une mauvaise morale exposât les auteurs et les poëtes au danger d'être précipités à bas de la scène. Je sais bien que les sentiments doivent, dans le drame, correspondre au caractère du personnage qui les exprime; ils peuvent donc ne pas porter le sceau de la vérité absolue; il suffit qu'ils soient vrais d'une vérité poétique; il suffit que nous soyons obligés de reconnaître que le caractère donné, dans telle situation, et animé de telle passion, ne pouvait juger autrement qu'il ne l'a fait. Cependant, cette vérité poétique doit, d'un autre côté, se rapprocher de la vérité absolue; et le poëte ne doit jamais avoir un esprit assez peu philosophique pour admettre qu'un homme puisse vouloir le mal pour le mal; qu'il puisse agir d'après des principes vicieux, en reconnaître le vice, et pourtant s'en glorifier dans son intérieur et devant les autres. Un tel homme est un monstre aussi odieux que peu instructif; ce n'est rien qu'une ressource misérable pour une tête vide, qui prend le faux éclat des tirades pour la plus grande beauté de la tragédie.

Si Isménor est un prêtre cruel, tous les prêtres sont-ils pour cela des Isménor? Qu'on n'objecte pas qu'il est question ici des prêtres d'une fausse religion. Il n'y en a pas encore eu d'assez fausse au monde pour que ses ministres dussent nécessairement être des monstres. Les prêtres, dans les fausses religions, aussi bien que dans la vraie, ont fait du mal; mais ce n'est pas parce qu'ils étaient prêtres, c'est parce qu'ils étaient des scélérats, qui auraient tout aussi bien abusé, au profit de leurs mauvaises passions, des priviléges d'une autre condition.

Si le théâtre fait généralement retentir d'aussi absurdes jugements sur les prêtres, est-il étonnant qu'il se trouve

parmi ceux-ci des hommes assez peu sensés pour proclamer que le théâtre est la grande route de l'enfer ?

Mais je retombe dans la critique de la pièce, et je voulais parler de l'acteur.

(N° III, 8 *mai* 1767). — Et comment cet acteur (M. Eckhof) s'y prend-il pour que nous trouvions tant de plaisir à entendre, dans sa bouche, même la morale la plus vulgaire? Quelles sont les leçons qu'un autre aurait à prendre de lui pour nous intéresser également en pareil cas?

Toute pensée morale doit venir de la plénitude du cœur qui déborde; il ne faut ni paraître y songer longtemps, ni avoir l'air d'en faire vanité.

Ainsi, — cela s'entend de soi, — les passages de morale veulent être appris mieux que tout le reste. Ils doivent être débités sans hésitation, sans le moindre embarras, d'une haleine soutenue, avec une aisance telle, qu'ils n'aient pas l'air d'être un pénible exercice de mémoire, mais bien l'effet de l'inspiration immédiate des circonstances.

Il est entendu également que jamais une fausse intonation ne doit nous faire soupçonner que l'acteur babille sans comprendre. La justesse et la sûreté de son accent doivent nous convaincre qu'il a pénétré au fond du sens de ses paroles.

Mais l'accentuation juste, on la communiquerait au besoin même à un perroquet. Combien l'acteur qui ne fait qu'entendre un passage est encore loin de celui qui en même temps le sent! Quand on a une fois saisi le sens d'un discours et qu'on se l'est gravé dans la mémoire, on peut le dire avec une parfaite justesse, tout en pensant à autre chose; mais alors, il n'y a pas de sentiment. Il faut que l'âme soit entièrement présente; il faut qu'elle concentre toute son attention sur le discours; et seulement alors...

Mais même alors il peut arriver que l'acteur ait réellement du sentiment et ne paraisse pourtant pas en avoir. Le sentiment est toujours ce qu'il y a de plus discutable dans les mérites d'un acteur. Il peut se trouver là où vous ne le reconnaissez pas, et ne pas être là où vous croyez le

voir. Car le sentiment est quelque chose d'intérieur, dont nous ne pouvons juger que par ses manifestations extérieures. Or il est possible que certaines conditions physiques étouffent cette expression, ou tout au moins l'affaiblissent et la rendent douteuse. Il peut se trouver chez l'acteur tels traits, telle physionomie, tel son de voix, auxquels nous soyons habitués à lier par la pensée des qualités, des passions, des sentiments tout autres que ceux que l'acteur doit exprimer et manifester pour le moment. Dans ce cas, il a beau sentir, nous ne l'en croyons pas : car il paraît en contradiction avec lui-même. Au contraire, il peut se trouver un acteur d'un physique assez heureux, dont les traits soient assez expressifs, les muscles assez souples et assez obéissants; dont la voix soit assez belle et assez variée dans ses intonations; en un mot, un acteur assez richement doué de tous les dons nécessaires à la pantomime dramatique, pour nous paraître animé du sentiment le plus profond dans des rôles qu'il ne joue pas d'original, mais d'après un bon modèle; et où tous ses gestes, toutes ses paroles ne sont qu'une contrefaçon purement mécanique.

A coup sûr, ce second acteur, en dépit de son indifférence et de sa froideur, est beaucoup plus utile au théâtre que l'autre. Après qu'il s'est borné assez longtemps à contrefaire, il a cependant recueilli un certain nombre de petites règles, d'après lesquelles il commence à agir de lui-même. Il y a une loi, en vertu de laquelle les modifications de l'âme, qui amènent certains changements dans les habitudes du corps, peuvent réciproquement être produites par ces changements corporels. En vertu de cette loi et par l'observation des règles dont j'ai parlé, cet acteur parvient à un certain degré de sentiment, qui n'égale pas, il est vrai, en durée et en chaleur, celui qui prend sa source dans l'âme ; mais qui du moins est assez énergique au moment de la représentation, pour produire un peu de ces changements involontaires dans les habitudes du corps, qui sont presque les seuls signes d'après lesquels nous

pensions pouvoir reconnaître sûrement l'émotion intérieure.

Je suppose qu'un acteur de ce genre ait, par exemple, à exprimer le courroux le plus violent. J'admets qu'il n'entend pas parfaitement bien son rôle; qu'il n'est pas capable de saisir suffisamment les raisons de cette colère, de se les représenter assez vivement pour mettre son âme même en colère. Et je dis : supposons qu'il ait seulement appris d'un acteur original les plus vulgaires manifestations de la colère et qu'il sache les imiter fidèlement (à savoir la marche précipitée, le trépignement, la voix qui détonne, tantôt aiguë, tantôt comprimée; le jeu des sourcils, les lèvres tremblantes, le grincement des dents, etc.); supposons, dis-je, qu'il imite bien ces seuls signes, qu'on peut imiter dès qu'on le veut; eh bien! par cela seul, son âme éprouvera un vague sentiment de colère, qui réciproquement agira sur le corps et y produira ces changements qui ne dépendent pas seulement de notre volonté; son visage s'enflammera, ses yeux étincelleront, ses muscles se gonfleront; en un mot, il aura l'apparence d'un homme réellement en courroux, sans y être, sans comprendre le moins du monde pourquoi il devrait y être.

J'ai cherché à me représenter, d'après ces principes du sentiment en général, quels sont les signes extérieurs qui accompagnent ce genre de sentiment avec lequel les réflexions morales demandent à être dites. J'ai cherché quels sont ceux qui dépendent assez de nous pour que tout acteur puisse les reproduire, qu'il ait d'ailleurs le sentiment ou non. Voici ce qu'il m'en semble.

Toute moralité est une thèse générale, qui, à ce titre, suppose un certain degré de recueillement et de réflexion calme. Elle veut donc être dite avec recueillement et avec une certaine froideur.

Mais cette thèse générale est en même temps le résultat des impressions que des circonstances particulières ont produites sur le personnage : ce ne sont pas purement des conclusions théoriques, c'est un sentiment généralisé; et, à

titre de sentiment, il doit être énoncé avec feu, et avec une certaine inspiration.

— Ainsi donc, avec inspiration et avec tranquillité; avec feu et avec froideur?

— Justement: avec un mélange de ces deux dispositions; mais, selon la situation, c'est tantôt l'une qui domine, et tantôt l'autre.

La situation est-elle calme, il faut que l'âme se donne en quelque sorte un nouvel élan par les réflexions morales; il faut qu'elle s'adresse à elle-même des observations générales sur son bonheur ou sur ses devoirs, pour que ces idées générales lui fassent apprécier davantage l'un, ou prendre les autres plus à cœur.

La situation au contraire est-elle violente, il faut que l'âme, au moyen des moralités (et par là j'entends toute considération générale) se ramène, pour ainsi dire, en arrière; il faut qu'elle paraisse vouloir donner à ses passions l'apparence de la raison, à des emportements violents la couleur de résolutions réfléchies.

Dans le premier cas, le ton doit être élevé, inspiré; dans le second, il doit être modéré et solennel. Car, d'une part, c'est le raisonnement qui s'échauffe et devient passion; de l'autre, c'est la passion qui se refroidit et devient raisonnement.

La plupart des acteurs font tout le contraire. Ils lancent les réflexions générales dans les situations passionnées avec autant d'emportement que le reste; et dans les situations calmes, ils les débitent aussi tranquillement qu'autre chose. Il s'ensuit que les moralités ne se détachent ni dans l'un ni dans l'autre cas, et qu'elles paraissent aussi déplacées dans l'un que froides et ennuyeuses dans l'autre. Ils ne se sont jamais dit que la broderie doit se détacher sur le fond, et que broder or sur or est d'un pauvre goût.

Leur geste gâte tout. Ils ne savent ni quels gestes il faut faire, ni s'il en faut. Ils en font d'ordinaire trop, et de trop peu significatifs.

Lorsque, dans une situation violente, l'âme paraît tout à coup se recueillir pour jeter un regard attentif sur elle-

même ou sur ce qui l'entoure, il est naturel qu'elle commande à tous les mouvements du corps qui dépendent exclusivement de sa volonté. Ce n'est pas seulement la voix qui devient plus calme : tous les membres entrent dans un état de repos, pour exprimer le calme intérieur, sans lequel l'œil de la raison ne peut pas bien voir autour de lui. Ainsi, le pied qui s'avançait se fixe tout à coup sur le sol; les bras tombent; tout le corps se met d'aplomb : — une pause; — et ensuite les réflexions. L'homme demeure immobile, dans un silence solennel, comme s'il voulait éviter de troubler l'attention qu'il se prête à lui-même. Les réflexions sont terminées; nouvelle pause; et selon que les réflexions ont eu pour objet de modérer la passion ou de l'enflammer, l'homme s'affranchit tout d'un coup du souci qui le troublait, ou il rend à ses membres successivement la liberté de leur jeu. Les traces de l'émotion, pendant le cours des réflexions, ne subsistent que dans la physionomie et dans les yeux, qui n'obéissent pas aussi subitement à la volonté que les jambes et les bras. Et alors, c'est cette expression de la physionomie et ce feu du regard unis à l'immobilité du reste du corps, qui composent ce mélange d'ardeur et de froideur, avec lequel les moralités, selon mon opinion, doivent être dites dans les situations passionnées.

Même dans les situations calmes on doit retrouver ce mélange, avec cette différence seulement que la partie de l'action, qui était la plus ardente dans l'autre cas, est ici la plus froide, et réciproquement. Je m'explique. Quand l'âme n'éprouve que des sensations douces, elle cherche à leur donner, par des considérations générales, un plus haut degré de vivacité : par conséquent, elle doit y employer aussi les membres qui sont immédiatement à ses ordres : les mains se livrent alors à une gesticulation animée ; il n'y a que l'expression du visage qui ne suit pas aussi vite, et l'on voit encore régner dans l'expression des traits et des yeux un calme d'où le reste du corps s'applique à les faire sortir.

(N° IV, 12 *mai* 1767). — Mais quels sont les gestes des mains qui peuvent accompagner heureusement les moralités dans les situations calmes ?

Nous ne savons que très-peu de chose de la *chironomie* des anciens, c'est-à-dire de l'ensemble des règles que les anciens avaient tracées pour le mouvement des mains. Mais nous savons qu'ils avaient poussé le langage des gestes à une perfection dont on ne saurait guère concevoir l'idée d'après ce que nos orateurs savent faire en ce genre. Il semble que nous n'ayons conservé de tout ce langage qu'un cri inarticulé, je veux dire la faculté de gesticuler, sans savoir donner à cette gesticulation une signification fixe, ni relier ces gestes entre eux, de manière à leur faire exprimer, non pas seulement une pensée isolée, mais un sens suivi.

Je reconnais volontiers que, chez les anciens, on ne doit pas confondre le pantomime avec le comédien. Les mains du comédien n'étaient pas, à beaucoup près, aussi loquaces que celles du pantomime. Chez celui-ci, elles tenaient la place de la parole ; chez celui-là, elles devaient seulement appuyer sur le sens du discours : leurs gestes, signes naturels des choses, ajoutaient de la vérité et de la vie aux signes de convention de la voix. Chez les pantomimes, les mouvements des mains n'étaient pas seulement des signes naturels; il y en avait beaucoup dont la signification était de convention, et ceux-là, le comédien devait tout à fait s'en abstenir.

Il faisait donc de ses mains un usage plus restreint que le pantomime, mais il ne les agitait pas en vain, non plus que celui-ci. Jamais il ne remuait une main sans vouloir par là faire entendre ou appuyer quelque chose. Il ne connaissait pas ces mouvements indifférents, dont l'usage constant et uniforme donne à tant d'acteurs, et surtout d'actrices, l'air de véritables marionnettes. Tantôt de la main droite, tantôt de la gauche, ils décrivent dans l'air la moitié d'un 8 ; ou bien, des deux mains réunies, ils rament devant eux, et ils appellent cela ne pas manquer

d'action; et celui qui sait faire cet exercice avec des grâces de maître à danser, oh ! celui-là ne croit pas qu'on puisse résister à ses charmes !

Je sais bien qu'Hogarth lui-même recommande aux comédiens d'apprendre à mouvoir leurs mains suivant de belles lignes sinueuses; mais c'est dans tous les sens et suivant toutes les modifications dont ces lignes sont capables, sous le rapport de la courbure, de la grandeur et de la durée. Et enfin, il ne le leur recommande qu'à titre d'exercice, pour acquérir de l'habileté dans l'action, pour donner aux bras l'habitude des lignes gracieuses; mais il ne prétend pas que toute l'action consiste à décrire de pareilles lignes et toujours dans la même direction.

Loin de nous donc cet insignifiant *porte-bras*[1], surtout dans les passages de morale! La grâce hors de propos n'est qu'affectation et grimace; et rien ne devient plus froid et enfin plus rebutant que ces grâces coup sur coup répétées. Il me semble voir un écolier réciter sa fable, quand un comédien me présente des considérations générales comme on donne la main dans un menuet, ou qu'il débite sa morale comme on file une quenouille.

Tout geste de la main, dans un passage de morale, doit avoir un sens. Souvent on peut aller jusqu'au geste descriptif, pourvu qu'on évite la pantomime. L'occasion se présentera peut-être une autre fois d'éclairer par des exemples cette gradation du geste significatif au geste descriptif et du descriptif à la pantomime. Pour aujourd'hui, cela me mènerait trop loin; je me borne à cette remarque : entre les gestes significatifs, il y en a une certaine sorte que le comédien doit étudier avant tout, pour éclairer et animer la morale. Ce sont, en un mot, les gestes destinés à *individualiser*[2].

1. L'auteur forge ce mot en français, pour qualifier le comédien dont il a décrit plus haut le jeu ridicule. C'est une erreur assez commune chez les écrivains allemands, qui croient toujours savoir notre langue à merveille, de lui faire de prétendus emprunts inintelligibles pour nous. (*Trad.*)

2. Encore un mot forgé par l'auteur, mais cette fois avec une terminaison allemande. (*Trad.*)

Une moralité est une maxime générale, qui est tirée de la situation particulière du personnage ; par sa généralité, elle est, dans une certaine mesure, étrangère à l'action : c'est une digression, dont un auditeur peu attentif ou peu sagace ne saisit guère le rapport avec les circonstances présentes. Si donc il y a un moyen de rendre ce rapport sensible, de ramener l'abstrait au concret, et si ce moyen consiste dans certains gestes, le comédien ne doit pas être négligent à les faire.

Un exemple me fera mieux comprendre. Je prends celui qui me tombe maintenant sous la main ; le comédien saura sans peine en trouver de plus lumineux.

Lorsque Olinte se flatte de cette espérance, que Dieu touchera le cœur d'Aladin, et que celui-ci n'exécutera pas ses terribles menaces contre les chrétiens, Évandre, qui est un vieillard, ne peut guère mieux faire que de lui remontrer l'illusion de nos espérances en général :

N'en crois pas, ô mon fils, l'espérance, qui trompe!

Son fils est un jeune homme ardent, et, dans la jeunesse, on est enclin à n'attendre de l'avenir que des biens :

On croit facilement en cet âge de feu.

Mais Évandre songe que la vieillesse n'est pas moins encline au défaut opposé ; il ne veut pas abattre entièrement l'intrépide jeune homme, et il continue :

La vieillesse est chagrine ; elle espère trop peu.

Dire ces deux sentences avec un geste indifférent, n'y joindre qu'un beau mouvement du bras, serait cent fois pire que de les dire sans aucun geste. Le seul genre de geste, qui convienne ici, est celui qui ramène ce qu'elles ont de général à l'exemple particulier. Le vers :

On croit facilement en cet âge de feu,

doit être prononcé avec l'accent et le geste de l'avertissement paternel ; il doit être adressé à Olinte et lui être dit en face, parce que c'est Olinte dont la jeunesse inexpérimentée et crédule donne lieu à cette remarque du vieillard soucieux. D'autre part, le vers :

La vieillesse est chagrine; elle espère trop peu,

demande l'accent et le haussement d'épaules avec lesquels nous faisons l'aveu de nos propres faiblesses; et les mains doivent se rapprocher de la poitrine, pour faire voir qu'Évandre parle ainsi par expérience personnelle, et qu'il est lui-même le vieillard à qui cela s'applique.

Mais il est temps que je termine cette digression sur la manière de dire les moralités. Ce qu'on y trouvera d'instructif, on le doit entièrement aux exemples de M. Eckhof. Je n'ai cherché qu'à les analyser fidèlement. Qu'il est facile et agréable d'étudier un artiste qui n'est pas seulement un heureux imitateur, mais un inventeur !

Le rôle de Clorinde était joué par Mme Hensel, l'une des meilleures actrices, sans contredit, qu'ait jamais eues le théâtre allemand. Le mérite qui la distingue est l'extrême justesse de sa déclamation; on n'y trouverait pas aisément une intonation fausse. Le vers le plus embarrassé, le plus raboteux, le plus obscur, elle le dit avec une aisance et une précision telles, que sa manière de le prononcer équivaut aux éclaircissements les plus satisfaisants, au commentaire le plus complet. Elle joint souvent à ce mérite une délicatesse qui vient ou d'une heureuse sensibilité ou d'une grande justesse de jugement. Je crois encore entendre la déclaration d'amour qu'elle adresse à Olinte[1] :

« Connais mon cœur ! Je ne puis plus garder le silence. Laissons aux âmes communes les déguisements de la vanité ! Olinte

1. Toute la pièce allemande est écrite en vers; mais nous n'avions plus ici les mêmes raisons que plus haut pour hasarder une traduction en vers. (*Trad.*)

est en danger; je ne me possède plus..... Souvent, dans les combats, je t'ai suivi d'un regard d'admiration. Mon cœur, qui n'osait se dévoiler à lui-même, luttait contre ma gloire et mon orgueil. Mais ton malheur entraîne mon âme tout entière, et maintenant je reconnais combien je suis petite et faible. Maintenant que tous ceux qui t'honoraient te haïssent; que, destiné au supplice, tu es abandonné de tous, traité comme un criminel, maudit comme chrétien, près de subir une affreuse mort; maintenant j'ose l'avouer : connais mes sentiments !... »

Quelle franchise et quelle noblesse elle met dans cette expression de sentiments ! Quelle chaleur, quel feu dans chaque intonation ! Avec quelle résolution elle se décide à l'aveu de son amour ! Mais aussi quelle métamorphose soudaine et surprenante, lorsqu'elle s'interrompt et que, changeant soudainement de voix, de visage et d'attitude, elle arrive à prononcer les termes mêmes de l'aveu ! Les yeux baissés à terre, après un long soupir, avec l'accent craintif de la confusion, elle laisse échapper enfin ces mots :

« Je t'aime, Olinte !... »

Et quelle vérité ! Ceux même qui ne savent pas si c'est ainsi que l'amour se déclare, sentent que c'est ainsi qu'il doit se déclarer. Elle s'est décidée en héroïne à avouer son amour, et elle l'avoue en femme tendre et timide. Toute guerrière qu'elle était, et bien qu'habituée à vivre en homme, elle ne peut empêcher ici l'élément féminin de prendre le dessus. Mais à peine sont-ils dits, ces mots qui coûtent tant à la pudeur, aussitôt le ton de l'indépendance lui revient. Elle continue avec une vivacité hardie, dans la chaleur et l'abandon de la passion :

..... « Et fière de mon amour, fière d'avoir assez de puissance pour sauver ta vie, je t'offre ma main et mon cœur, avec la couronne et la pourpre royale. »

C'est que maintenant l'amour s'exprime sur le ton d'une

amitié généreuse; et le langage de l'amitié est aussi hardi que celui de l'amour est timide.

(N. V, 15 *mai* 1767). Il est hors de doute que l'actrice, en détachant ainsi par un trait de maître les mots : « Je t'aime, Olinte, » — a donné à ce passage une beauté dont le poëte ne peut guère s'attribuer le mérite; car, chez lui, tout le discours va d'une seule pièce. Que n'a-t-elle voulu embellir de la même manière tout le reste de son rôle! Peut-être a-t-elle craint de fausser entièrement la pensée de l'auteur; peut-être voulait-elle éviter le reproche de jouer ce que le poëte aurait dû dire, au lieu de ce qu'il avait dit. Mais quelle louange pourrait être plus flatteuse qu'un pareil reproche! Il ne faut pas cependant que chaque comédien s'imagine qu'il peut aspirer à cette louange. Les pauvres poëtes seraient alors bien à plaindre!

Cronegk a réellement fait de sa Clorinde un être disgracieux, repoussant, haïssable. Et, malgré tout, c'est encore le seul de ses personnages qui nous intéresse. Quoiqu'il n'ait pas rencontré dans celui-ci la belle nature, il y a encore dans la nature rustique et non façonnée quelque chose qui produit un certain effet. C'est que les autres caractères sont en dehors de la nature; et nous sympathisons encore plus aisément avec un dragon de femme qu'avec des visionnaires tout confits en Dieu. Ce n'est qu'à la fin, où elle se met aussi au ton de l'inspiration, qu'elle nous devient également indifférente et insupportable. Tout est contradiction en elle, et elle ne fait que sauter d'une extrémité à l'autre. A peine a-t-elle déclaré son amour, qu'elle ajoute :

« Dédaignes-tu mon cœur? Tu te tais?.... Décide-toi; et si tu peux hésiter...., tremble! »

Tremble! Olinte doit trembler, lui qu'elle a vu tant de fois, dans le tumulte des combats, s'exposer sans pâlir au coup mortel? Et c'est elle qui le fera trembler? A quoi pense-t-elle? Veut-elle lui arracher les yeux? — Ah! si

l'actrice avait eu l'heureuse idée de substituer à cette impertinente *gasconnade*[1] les mots : « Je tremble ! » Elle pouvait trembler tant qu'elle voulait, en voyant son amour dédaigné et son orgueil offensé. C'eût été un sentiment très-naturel ; mais vouloir qu'Olinte la paye de retour le couteau sur la gorge, c'est une idée aussi révoltante que ridicule.

Mais à quoi aurait-il servi de retenir l'auteur quelques minutes de plus dans les bornes de la bienséance et de la raison ? Clorinde continue sur un ton furieux, emprunté aux dames de la halle ; et il n'y a plus moyen de rien adoucir, de rien pallier.

La seule amélioration que l'actrice eût pu encore apporter à son rôle eût été de ne pas se laisser entraîner autant par sa frénésie, de se contenir un peu, et de ne pas exprimer le paroxysme de la fureur par les derniers éclats de la voix et les gestes les plus violents.

Si Shakespeare n'a pas été, dans la pratique, aussi grand comédien que grand poëte dramatique, il a su du moins aussi bien ce qui appartient à l'un des deux arts que ce qui appartient à l'autre. Peut-être même avait-il d'autant plus réfléchi sur l'art du comédien, qu'il se trouvait moins de génie pour l'exercer. Du moins chacune des paroles qu'il met dans la bouche d'Hamlet, lorsque celui-ci donne ses conseils aux comédiens[2], est une parole d'or pour tout acteur qui aspire à une approbation raisonnée.

« Je vous en prie, leur dit-il entre autres choses, dites le discours comme je vous l'ai prononcé : qu'il coure sur la langue ; mais si vous me le criez à plein gosier, comme font beaucoup de vos acteurs, j'aurais autant aimé que le crieur de ville débitât mes vers. N'allez pas non plus scier l'air avec la main, comme ceci ; mais faites tout gentiment : car même dans le torrent, dans la tempête, et, pour ainsi dire, dans le tourbillon

1. En français dans le texte. (*Trad.*)
2. Shakespeare, *Hamlet*, act. III, sc. 2. (*Trad.*)

des passions, il faut vous faire une certaine modération qui leur donne de l'égalité. »

On parle sans cesse du feu de l'acteur, on discute beaucoup pour savoir si l'acteur peut avoir trop de feu. Si ceux qui disent oui en donnent pour preuve qu'un acteur peut s'échauffer là où il n'y a pas lieu, ou du moins plus que la situation ne le demande, ceux qui disent non ont en revanche le droit de soutenir qu'en pareil cas l'acteur n'a pas trop peu de feu, mais trop peu de jugement. Mais encore faut-il s'entendre sur le sens du mot de feu.

Si le feu consiste en des cris et des contorsions, il n'est pas douteux que l'acteur peut aller trop loin dans ce genre. S'il consiste, d'autre part, dans la prestesse et la vivacité avec laquelle toutes les parties qui composent l'acteur contribuent à donner à son jeu l'apparence de la vérité, nous ne devrions pas encore désirer que cette apparence fût poussée jusqu'au dernier degré de l'illusion, en supposant que l'acteur pût mettre en ce sens trop de feu dans son jeu. Mais ce n'est pas non plus de ce feu-là que peut parler Shakespeare, quand il demande qu'on le modère, même « dans le torrent, dans la tempête et dans le tourbillon de la passion. » Il ne doit avoir en vue que l'emportement de la voix et du geste; et il est facile de comprendre pourquoi, même là où le poëte n'a pas gardé la moindre mesure, le comédien doit cependant se modérer. Il y a peu de voix qui, dans leurs derniers éclats, ne fussent blessantes pour l'oreille; et des gestes trop rapides et trop précipités seront rarement nobles. Il ne faut offenser ni notre vue ni nos oreilles. Il faut que l'expression des plus violentes passions n'ait rien de désagréable pour l'un ni pour l'autre de ces deux sens, si l'on veut qu'elle ait cette égalité qu'Hamlet demande, même au moment où il s'agit de produire la plus forte impression et de réveiller en sursaut la conscience de criminels endurcis.

L'art de l'acteur doit ici tenir le milieu entre les arts

plastiques et la poésie[1]. C'est une représentation qui tombe sous le sens de la vue, comme la peinture, et, à ce titre, le beau est sa loi suprême; mais c'est une peinture mobile, et, à ce titre, il n'est pas toujours nécessaire que l'acteur garde dans ses attitudes ce calme qui rend les modèles antiques si imposants. Cet art peut et doit se permettre souvent la rudesse d'un Tempesta, la hardiesse d'un Bernini : ces qualités, dans l'art dramatique, jouissent de toute la puissance d'expression qui leur est propre, sans devenir choquantes, comme elles le deviennent dans les arts plastiques, dont les œuvres sont permanentes. Mais l'acteur ne doit pas demeurer trop longtemps dans ces attitudes : il faut que les gestes qui précèdent y préparent le spectateur, et que ceux qui suivent ramènent peu à peu le corps dans les limites ordinaires de la bonne grâce; il ne doit même pas donner à l'action toute l'énergie que le poëte peut mettre dans sa manière de traiter le sujet. Car l'art dramatique est, à la vérité, une poésie muette; mais une poésie qui prétend se rendre immédiatement intelligible à la vue; et chacun de nos sens a besoin d'être flatté, pour transmettre à l'âme, sans altération, les idées qu'on lui confie.

Il pourrait se faire qu'au point de vue du succès nos acteurs ne se trouvassent pas trop bien de la modération que les lois de l'art les invitent à observer, même dans les plus vives passions..... Mais de quel succès s'agit-il?.... La galerie, il faut bien l'avouer, est fort amoureuse du tapage et de l'emportement : elle manquera rarement de payer en applaudissements les éclats de voix d'une bonne poitrine..... Le parterre allemand est un peu aussi de ce goût-là; et il y a des acteurs qui sont assez adroits pour en tirer parti. L'acteur le plus endormi rassemble ses forces vers la fin de la scène, au moment de sortir : il élève tout à coup la voix et surcharge l'action, sans se demander si

1. Comparer les observations qui suivent avec les théories du *Laocoon*, du même auteur. (*Trad.*)

le sens des paroles qu'il récite réclame cet effort extraordinaire. Souvent même cet effort se trouve en contradiction avec la disposition dans laquelle il doit se retirer; mais que lui importe? Il suffit qu'il ait averti par là le parterre de faire attention à lui et de l'applaudir à sa sortie, si tel est l'effet de sa bonté. Le parterre devrait le siffler! Malheureusement, le parterre n'est pas connaisseur, ou il a trop bon cœur, et il prend l'intention de lui plaire pour le fait lui-même....

Je n'ose me risquer à parler du jeu des autres acteurs dans cette pièce. Ils ne sont occupés, bon gré mal gré, qu'à pallier des défauts et à faire valoir le médiocre; aussi les meilleurs d'entre eux ne peuvent paraître là que dans un jour très-équivoque. Nous ne mettons pas à leur charge l'ennui que l'auteur nous a causé, mais nous n'avons pas non plus matière à leur rendre toute la justice qu'ils méritent.

La première soirée s'est terminée par *le Triomphe du temps passé*, comédie en un acte, imitée du français de Le Grand. C'est une des trois petites pièces que Le Grand présenta sur la scène française en 1724, sous ce titre général : *Le Triomphe du temps*. Il avait déjà traité le même sujet quelques années auparavant, sous le titre des *Amoureux ridicules*, mais il avait obtenu peu de succès. L'idée qui fait le fond de la pièce est assez drôle, et quelques situations sont très-plaisantes. Mais c'est un genre de plaisanterie qui convient mieux à un récit satirique qu'à la scène. La victoire que le temps remporte sur la jeunesse et sur la beauté éveille une idée assez triste. L'illusion d'un fat sexagénaire et d'une vieille folle du même âge, qui croient échapper seuls aux ravages du temps, est à la vérité plaisante; mais la vue de leurs personnes excite plutôt le dégoût que le rire.

(N° VI, 19 *mai* 1767). — Je n'ai pas encore parlé des deux discours adressés aux spectateurs avant et après la grande pièce de la première soirée. Ils sont l'œuvre d'un

poëte [1] qui s'entend mieux que personne à égayer des pensées profondes et à donner l'air agréable de la plaisanterie à des observations qui font réfléchir. Je ne saurais mieux faire, pour orner ces feuilles, que de communiquer au lecteur ces deux discours entiers. Les voici. Ils n'ont pas besoin de commentaire. Je souhaite seulement qu'il n'y ait pas là beaucoup de paroles jetées au vent [2]!.....

PROLOGUE

Amis! ô vous qu'attire ici le goût de ces jeux variés auxquels l'homme se livre dans l'art de l'imitation; ô vous qui aimez à pleurer, âmes délicates et bonnes; combien n'est-il pas beau et noble ce plaisir que l'on goûte à se tourmenter, quand le cœur s'attendrit et se fond, et que de douces larmes coulent silencieusement sur les joues; ou que l'âme agitée et les nerfs ébranlés ressentent le bien-être dans la souffrance et jouissent en tremblant! Oh! dites, n'est-il pas digne de votre faveur et de votre empressement, cet art qui fait fondre ainsi vos cœurs, qui soulève dans vos entrailles le torrent des passions; qui vous charme quand il vous émeut, vous ravit en vous effrayant; qui éveille en vous la compassion, l'humanité, la magnanimité; qui forme les mœurs, et enseigne toutes les vertus!

La Providence, dans sa compassion, l'a envoyé sur la terre pour adoucir le barbare et en faire un homme; elle le revêt d'un caractère sacré, pour en faire le précepteur des rois; elle lui communique la dignité, le génie, le feu céleste. Elle lui commande d'aller, avec la puissance qu'il a pour récréer en faisant verser les larmes, et d'exciter ainsi l'amour de l'humanité dans les cœurs froids; d'enchaîner la méchanceté, d'édifier les âmes, en y excitant de douces angoisses et une agréable terreur; de rendre service à l'État, en faisant du frénétique et du barbare un homme, un citoyen, un patriote.

Les lois affermissent la sécurité des États, parce que ce sont des chaînes aux mains de l'injustice. Mais la ruse dérobe en-

1. Lessing attribue ces deux pièces au même auteur; cependant M. Guhrauer (*G. E. Lessing's Leben und Werke*, t. 1, p. 140) prétend que le prologue était l'œuvre de Loewen, et l'épilogue celle de Dusch. (*Trad.*)

2. Nous supprimons ici quelques lignes qui nous ont paru manquer d'intérêt. (*Trad.*)

core les desseins pervers au regard du juge, et la puissance devient souvent le bouclier de nobles scélérats. Qui peut alors venger l'innocence? Malheur au pays opprimé qui n'a, pour tenir la place de la vertu, qu'un code de lois! Les lois, qui ne sont un frein que pour le crime manifeste! Les lois, qu'on instruit à parler le langage de la haine, quand l'intérêt, l'orgueil et la partialité leur soufflent l'esprit d'oppression, au lieu de la sagesse d'un Solon! Bientôt la corruption, pour échapper au châtiment, trouve moyen de diriger le glaive de la justice aux mains de la majesté souveraine; l'ambition, triomphant de la loyauté renversée, étouffe la liberté sous ses pieds, fait languir ses défenseurs dans l'opprobre et dans les fers, et lève la hache sanglante de Thémis sur la tête de l'innocence.

Quand celui que nulle loi ne punit ni ne saurait punir; quand le monstre rusé, le tyran sanguinaire écrase l'innocence; qui donc ose la défendre? L'hypocrisie profonde met le scélérat en sûreté et la terreur lui sert d'arme. Quel est le génie tutélaire qui ne craint pas alors de se dresser devant lui? Quel est-il? C'est l'Art, l'Art intrépide, qui porte tantôt le poignard et tantôt le fouet; qui ose présenter le miroir à la frénésie impunie; qui arrache à l'hypocrisie le tissu dont elle s'enveloppait, et qui dit aux tyrans qu'ils sont des tyrans! C'est lui qui se tient sans pâlir devant les trônes, et fait retentir sa voix comme un tonnerre jusque dans le cœur des princes. Il effraye les meurtriers couronnés, confond l'ambition, châtie l'hypocrisie, et couvre la folie de ridicule. Pour l'instruction des vivants, il évoque les morts, ce grand Art, qui fait rire et qui fait pleurer!

Il a trouvé dans la Grèce l'appui et la faveur d'un public désireux de ses leçons. Il les a trouvés à Rome, dans la Gaule, dans Albion et — dans cette ville. Amis! quand ses larmes coulaient, vous y avez souvent mêlé les vôtres avec une noble sensibilité! Vous avez uni vos douleurs aux siennes et vous lui avez marqué votre approbation cordiale par vos pleurs. Vous avez partagé ses haines, ses amours, ses espérances et ses craintes; vous vous êtes loués de votre humanité et de votre compassion. Longtemps il a cherché vainement une scène pour se produire : c'est à Hambourg qu'il a trouvé protection. Que cette ville devienne une seconde Athènes! Ici, dans la sécurité, sous les yeux de sages protecteurs, encouragé par la louange, dirigé par les connaisseurs, mûrit, — je le souhaite, je l'espère, je le prédis! — un second Roscius avec un autre Sophocle. Ils ra-

jeuniront dans la Germanie le cothurne des Grecs; et une part de cette gloire sera pour vous, protecteurs de l'Art! Ah! rendez-vous-en dignes! Demeurez fidèles à vos bienfaits, et songez que toute l'Allemagne a les yeux sur vous!

ÉPILOGUE

Regardez : c'est ainsi que meurt le chrétien convaincu! C'est ainsi que hait l'infidèle à qui l'erreur est nécessaire, qui ne saurait se passer de la barbarie pour transformer ses intérêts, sa dignité, ses rêveries en enseignement divin! L'esprit d'erreur appelait à son aide la persécution et la violence; l'aveuglement comptait pour un mérite, la crainte passait pour piété. C'est ainsi qu'il défend son tissu de mensonges en empruntant la foudre royale, le poison et le meurtre. Là où manque la foi, la terreur y supplée. La vérité persuade, l'erreur réclame du sang. Il faut persécuter, il faut instruire le glaive à la main ceux qui ne partagent pas les croyances qu'enseignent les Isménor! Et plus d'un Aladin, par politique ou par faiblesse, approuve la sentence sanguinaire des saints meurtriers; et il faut qu'il laisse égorger avec son épée l'objet de la haine de ces rêveurs, l'ami, le martyr de la vérité! Effroyable chef-d'œuvre de l'esprit de domination et de ruse, qu'aucune expression ne saurait assez flétrir! O doctrine qui permets d'abuser de la divinité même pour plonger le poignard dans un cœur innocent! O objet d'horreur! qui m'inspirera les paroles qui conviennent pour te maudire? Amis, dont le cœur a parlé si haut pour l'héroïne au moment où elle devient la victime de la rage du prêtre et succombe pour la vérité, soyez reconnaissants de ce sentiment et rendez grâce pour ces larmes! Celui qui s'égare ne mérite pour cela ni la haine ni le sarcasme : ce qui enseigne la haine n'est pas la parole de Dieu! Aimez ceux qui s'égarent, aveugles sans malice, faibles peut-être, mais toujours hommes. Instruisez-les, tolérez-les; et ne réduisez pas aux larmes ceux qui n'ont d'autre tort que de penser autrement que vous! Il est homme de bien, celui qui, fidèle à sa croyance, ne se plie ni au déguisement ni à l'hypocrisie; qui, plein d'ardeur pour la vérité, inaccessible à la crainte, scelle joyeusement, comme Olinte, sa foi de son sang! C'est là, généreux amis, un exemple digne de votre approbation.

Heureux si nous avons pu, en rendant devant vous les pensées qui ont transporté l'âme de Cronegk, les graver profondément dans vos cœurs! La vie du poëte a été belle, comme la réputation qu'il laisse après lui. Il était, et, — pardonnez à nos larmes, — il est mort chrétien! Il a légué à la postérité son cœur pur enfermé dans ses œuvres, afin d'instruire encore les hommes après sa mort. Est-il rien de plus haut qu'une telle destinée? Ne refusez pas à sa cendre, si Sophronie vous a touchés aujourd'hui, le tribut qui lui est dû : des regrets sur sa fin prématurée, des actions de grâce pour ses enseignements, et des pleurs, douloureux hommage rendu à sa mémoire.

Pour nous, que votre bienveillance, généreux amis, vienne nous encourager! Si nous avons manqué, reprenez-nous, mais avec indulgence. L'indulgence encourage à prendre un essor plus hardi; une critique délicate enseigne à mériter les louanges les plus hautes. Songez que l'Art est à ses débuts parmi nous et que, pour un *Garrick*, on y trouve mille *Quins*. N'attendez pas trop, afin que nous puissions nous élever de plus en plus; et enfin... Mais c'est à vous de juger, à nous de nous taire.

(N° VII, 22 *mai* 1767). — Le Prologue considère le théâtre dans sa plus haute dignité, puisqu'il nous le montre comme le complément des lois. Il y a bien des choses dans la vie morale des hommes, qui, à considérer leur influence immédiate sur le bien de la société, sont trop peu importantes et de nature trop variable pour pouvoir tomber sous le regard de la loi. Il y en a d'autres, en revanche, que toute la puissance de la législation ne saurait atteindre; qui sont si incompréhensibles dans leurs motifs, si monstrueuses en elles-mêmes, si énormes dans leurs conséquences, qu'elles échappent entièrement aux prévisions de la loi, ou ne pourraient être prévues dans tous leurs caractères. Je n'entreprendrai pas d'enfermer la comédie dans le cercle des premières, comme formant le domaine du ridicule, et la tragédie dans les limites des dernières, comme étant des phénomènes extraordinaires dans le monde moral, qui frappent l'esprit d'étonnement et troublent le cœur. Non; le génie se rit de toutes les divisions de genres que trace la critique. Mais voici ce qui est

incontestable : le théâtre prend ses sujets ou en deçà ou au delà des limites de la loi, et ne traite des objets propres de la loi qu'autant qu'ils se perdent dans le ridicule, ou vont jusqu'à l'horrible.

L'Épilogue s'étend sur l'un des principaux enseignements qui sont l'objet d'une partie de la fable et des caractères de la tragédie d'*Olinte et Sophronie*. C'était, à vrai dire, une pensée un peu irréfléchie du sieur de Cronegk, que de prêcher la tolérance dans une pièce dont le sujet est tiré des malheureux temps des croisades, et de mettre les abominations de l'esprit de persécution chez les disciples de Mahomet. Car ces croisades mêmes, qui au fond furent un chef-d'œuvre de la politique des papes, devinrent, par le fait, les plus atroces persécutions dont le fanatisme chrétien se soit jamais rendu coupable. La plupart des Isménor, et les plus sanguinaires, étaient alors du côté de la vraie religion. Envoyer au supplice deux ou trois individus qui ont pillé une mosquée, est-ce là, je le demande, un fait comparable à la frénésie qui dépeupla l'Europe catholique à cette fin de réduire en désert l'Asie infidèle ? Mais les pensées que le poëte tragique avait introduites fort mal à propos dans son ouvrage pouvaient être fort bien recueillies par l'auteur de l'Épilogue dans le sien. L'humanité et la douceur méritent bien d'être recommandées en toute occasion, et leur éloge ne peut être tiré d'assez loin pour que notre cœur du moins ne le trouve pas très-naturel et très-urgent.

Au reste, je souscris bien volontiers à la touchante louange que l'auteur accorde à feu de Cronegk. Mais j'ai peine à me persuader qu'il ne serait pas aussi de mon avis sur le mérite poétique de la pièce. J'ai été très-ému d'apprendre que j'avais déplu à plusieurs de mes lecteurs par la sincérité de ma critique. Si une franchise modeste, où l'on ne peut soupçonner aucune arrière-pensée, a le malheur de leur déplaire, je cours risque de les mécontenter encore bien souvent. Je n'ai pas eu dessein de leur gâter la lecture d'un poëte que recommande un esprit sans

artifice, joint à des sentiments délicats et à la plus pure morale. Ces qualités le feront toujours apprécier, bien qu'on puisse lui en contester d'autres que la nature lui avait refusées, ou qui demandent, pour mûrir, des années qu'une mort prématurée lui a ravies. Son *Codrus* a été couronné par les auteurs de la *Bibliothèque des belles-lettres* [1], mais moins comme un bon ouvrage que comme le meilleur de ceux qui ont alors concouru pour le prix. Mon jugement d'aujourd'hui ne lui enlève donc rien des éloges que la critique lui a décernés alors. Dans une course de boiteux, celui qui arrive le premier au but n'en est pas moins un boiteux.

Un passage de l'Épilogue a pu être mal entendu; il est juste d'en redresser le sens. Le poëte dit :

Songez que l'art est à ses débuts parmi nous; et que, pour un *Garrick*, on y compte mille *Quins*.

« Quin, ai-je entendu objecter, n'était pas un acteur méprisable. » — Non, certainement non; il était l'ami intime de Thomson, et l'amitié d'un poëte tel que Thomson pour un comédien sera toujours, dans l'avenir, un préjugé favorable sur le talent du dernier. Et Quin a plus que ce préjugé pour lui. On sait qu'il jouait avec beaucoup de dignité la tragédie, qu'il a su parfaitement rendre le sublime de Milton, et que, dans le genre comique, il a poussé à la perfection le rôle de Falstaff. Mais tout cela ne fait pas de lui un Garrick. Le malentendu gît seulement en ceci, qu'on suppose que le poëte a voulu opposer à cet acteur universel et extraordinaire un mauvais comédien, généralement reconnu pour tel. Mais le nom de Quin ici doit signifier un acteur ordinaire, tel qu'on en voit tous les jours; un homme qui s'acquitte de son affaire d'une manière satisfaisante; qui même joue tout à fait bien tel ou

1. Cette *Bibliothèque* fut fondée par Nicolaï, libraire de Berlin, qui fut un des principaux rédacteurs de ce recueil périodique, avec Moses Mendelssohn. La *Bibliothèque* était imprimée à Leipzig, sous la surveillance de Lessing, qui résidait alors dans cette ville. Le premier numéro parut en mai 1757. (*Trad.*)

tel rôle, quand sa figure, sa voix et son tempérament y conviennent parfaitement. Un tel homme est fort utile et peut à juste titre s'appeler un bon acteur ; mais combien ne s'en faut-il pas qu'il soit ce Protée de l'art dramatique, que la renommée, d'une voix unanime, a depuis longtemps reconnu dans Garrick ? C'était sans doute un acteur du genre de Quin, qui jouait le rôle du roi dans *Hamlet* le jour où Tom Jones et Partridge étaient à la comédie; et il ne manque pas de critiques, comme Partridge, qui n'hésitent pas à mettre un Quin bien au-dessus d'un Garrick. « Quoi! disent-ils, Garrick le premier des acteurs? Il ne paraissait pas effrayé à la vue du fantôme : il l'était réellement. Beau prodige de l'art, d'avoir peur d'un fantôme! Sérieusement et en vérité, si nous avions vu un fantôme, nous aurions l'air qu'il avait, nous ferions ce qu'il faisait. L'autre au contraire, le roi, semblait bien aussi être un peu ému, mais en bon acteur il se donnait toutes les peines possibles pour cacher son émotion. Ajoutez qu'il prononçait tous les mots bien distinctement, et qu'il parlait une fois aussi haut que ce petit homme sans mine, dont vous faites tant de fracas ! »

Chez les Anglais, toute pièce nouvelle a son prologue et son épilogue, écrits par l'auteur lui-même ou par un de ses amis. Le prologue ne sert pas, comme chez les anciens, à instruire l'auditeur de différentes choses nécessaires pour lui faciliter l'intelligence des faits de la pièce, mais il n'est pas pour cela sans utilité. Les Anglais savent dire là dedans une foule de choses propres à bien disposer l'auditoire en faveur du poëte ou de son sujet, et à prévenir des critiques injustes à son adresse ou à celle des comédiens. Encore moins se servent-ils de l'épilogue, comme le fait quelquefois Plaute, pour y faire raconter le dénoûment final de l'histoire, qui n'a pas pu trouver place dans le cinquième acte. Mais ils en font une sorte de moralité, pleine de bonnes leçons, de fines remarques sur les mœurs dont on vient de voir la peinture, et sur l'art avec lequel elles viennent d'être peintes; et tout cela du ton le plus

comique et le plus humoristique. Ils aiment assez encore à introduire ce ton par moments dans le genre sérieux. Après le drame le plus sanglant et le plus pathétique, il n'est pas rare que la satire fasse éclater un rire retentissant; la gaieté se donne alors carrière, comme si le dessein exprès de l'auteur était de tourner en raillerie toutes les bonnes impressions. On sait combien Thomson s'est révolté contre cet usage de secouer les grelots de la folie derrière les pas de Melpomène. Si donc il y avait lieu de désirer que chez nous aussi les ouvrages originaux parussent avec une introduction et une recommandation, il va sans dire qu'après la tragédie, le ton de l'épilogue devrait être mieux accommodé à notre gravité allemande. Après le drame comique, il pourrait être aussi burlesque qu'on voudrait. Dryden, chez les Anglais, était passé maître en ce genre : il a écrit bon nombre de morceaux qu'on lit encore avec beaucoup de plaisir, quand les pièces pour lesquelles ils étaient faits sont depuis longtemps oubliées. Hambourg trouverait, sans chercher loin, un Dryden allemand : je n'ai pas besoin de désigner davantage celui de nos poëtes qui serait capable d'assaisonner la critique et la morale de sel attique, tout aussi bien que le poëte anglais [1].

DEUXIÈME SOIRÉE. — Même spectacle.

TROISIÈME SOIRÉE. — *Mélanide*, de la Chaussée. — Du genre larmoyant. — De la traduction des poëtes. — De l'accent dans la déclamation.

(N° VIII, 26 *mai* 1767 [2]). — Le troisième soir (vendredi,

1. Quel est précisément l'écrivain allemand à qui Lessing fait allusion ici? Il semble désigner quelqu'un des auteurs des *Articles de Bréme*, qui cultivaient pour la plupart la poésie satirique. Veut-il parler de Ebert, qui était de Hambourg même, ou de Zachariæ, qui était alors professeur à Brunswick, et qui s'est fait une si grande réputation dans l'épopée héroï-comique? Nous ne saurions rien affirmer. (*Trad.*)

2. Nous retranchons une mention toute sèche du programme de la représentation : dans la suite, nous ferons de même en pareil cas. (*Trad.*)

24 du mois dernier), on a représenté *Mélanide*. On connaît cette pièce de Nivelle de la Chaussée. Elle appartient au genre touchant, surnommé par ironie genre *larmoyant*. Si l'on entend par là ce qui nous fait presque venir les larmes aux yeux, ce qui nous donne quelque envie de pleurer, il y a des pièces de ce genre qui sont plus que larmoyantes. Une âme sensible y répand des torrents de larmes, et, en comparaison de pareilles pièces, j'appellerais plutôt larmoyantes les tragédies françaises en général; car celles-ci portent l'émotion à ce point précisément où il nous semble que nous aurions pu pleurer, si le poëte avait mieux su son métier.

Mélanide n'est pas un chef-d'œuvre du genre; mais on la voit toujours avec plaisir. Elle s'est maintenue même sur la scène française, où elle a été jouée pour la première fois en 1741. Le sujet est tiré, dit-on, d'un roman intitulé *Mademoiselle de Bontems*. Je ne connais pas ce roman; mais si la scène II de l'acte III en est tirée aussi, c'est donc à un inconnu, et non plus à la Chaussée, que je dois envier l'honneur d'avoir trouvé cette situation : or, pour cette scène seule, je voudrais avoir fait une *Mélanide*.

La traduction qu'on a jouée n'était pas mauvaise. Elle me paraît infiniment au-dessus d'une certaine traduction italienne qui se trouve dans le second volume de la Bibliothèque dramatique de Diodati. Je dois dire, pour la consolation de la plus grande partie de nos traducteurs, que leurs confrères italiens sont le plus souvent beaucoup plus pitoyables qu'eux.

Pour traduire de bons vers en bonne prose, il faut quelque chose de plus que de l'exactitude; ou plutôt il faut autre chose. Une fidélité littérale donne à toute traduction de la roideur, parce qu'il est impossible que ce qui est naturel dans une langue le soit aussi dans une autre. Mais quand on traduit des vers, cette fidélité communique au style quelque chose de fade et de louche. Où est l'heureux versificateur à qui la mesure et la rime ne font jamais dire un peu plus ou un peu moins qu'il n'aurait dit s'il eût été

affranchi de ce joug? Quel est celui qui ne force ni n'affaiblit jamais l'expression, qui ne met jamais avant ce qu'il aurait pu mettre après? Si donc le traducteur ne sait pas faire la distinction, s'il n'a ni assez de goût ni assez de résolution pour abandonner ici une idée accessoire, pour substituer là l'expression propre à une métaphore, pour compléter ailleurs une ellipse, il nous transmettra toutes les négligences de son auteur, et n'en ôtera que l'excuse qu'elles pouvaient trouver, en leur langue, dans les difficultés de la prosodie et de l'harmonie.

Le rôle de Mélanide était joué par une actrice qui, après être restée neuf ans éloignée du théâtre, y a reparu avec tous les mérites que tout le monde, connaisseurs et autres, avait déjà sentis et admirés en elle. Mme Lœwen joint à une voix au timbre argentin, très-sonore et très-agréable, à la physionomie la plus ouverte, la plus calme et en même temps la plus expressive qu'on puisse voir, la sensibilité la plus délicate, la plus vive, le sentiment le plus sûr et le plus chaleureux, et qui se manifeste, sinon toujours avec toute la vivacité que plusieurs désireraient, du moins toujours avec grâce et avec dignité. Dans sa manière de déclamer, elle accentue avec justesse, mais sans appuyer. Le manque absolu d'accent *intensif*[1] est une cause de monotonie; mais nous ne pouvons en faire un reproche à cette actrice : elle sait compenser ce qui lui manque de ce côté par un autre mérite, dont malheureusement beaucoup d'acteurs n'ont pas la moindre idée. Je m'explique.

On sait ce que c'est que le mouvement dans la musique. Ce n'est pas la mesure, mais c'est le degré de lenteur ou de rapidité avec lequel la mesure est exécutée. Ce mouvement est uniforme dans tout le morceau : toutes les mesures, jusqu'à la dernière, doivent être jouées avec la même rapidité qui a été adoptée pour les premières. Cette uniformité est nécessaire dans la musique, parce qu'un

1. Il faut entendre par là une élévation de la voix ou un appui qui donne plus de valeur à certains mots qu'au reste du discours. (*Trad.*)

morceau ne peut produire qu'un seul genre d'impression, et que sans cela il n'y aurait pas d'accord possible entre divers instruments et diverses voix. Mais il n'en est pas de même dans la déclamation. Si nous considérons une période de plusieurs membres comme un morceau de musique détaché, et les membres de la période comme les mesures de ce morceau; ces membres, fussent-ils tous d'égale longueur et composés du même nombre de syllabes de la même mesure, ne devraient cependant pas être dits avec la même rapidité. Car, ni au point de vue de la signification et de l'effet, ni par rapport au sentiment qui règne dans la période, ils ne peuvent être d'une importance égale. La nature veut donc que la voix précipite les moins importants, y passe légèrement et négligemment, et qu'elle demeure sur les plus considérables, qu'elle les étende et les traîne; qu'elle en pèse tous les mots et, dans chaque mot, toutes les syllabes. Les différences ont des degrés à l'infini; elles ne peuvent être indiquées au moyen de subdivisions artificielles du temps, ni déterminées par leurs valeurs relatives; mais elles n'en sont pas moins senties par les oreilles les moins érudites, de même qu'elles sont observées par les bouches les moins savantes, quand le discours part d'un cœur pénétré, et non pas seulement d'une mémoire fidèle. L'effet que produit ce mouvement alternatif de la voix est incroyable. Si l'on y joint les changements d'intonation, à savoir, non-seulement les alternatives de l'aigu et du grave, des tons forts et faibles, mais aussi des sons rauques et des sons doux, des sons mordants et arrondis, de la rudesse et de l'égalité, et que tout vienne à sa place; alors on produit cette musique naturelle à laquelle notre cœur ne saurait résister, parce qu'il sent qu'elle vient du cœur, et que l'art n'y est pour quelque chose qu'autant que l'art peut se transformer en naturel.

Dans cette musique, l'actrice dont je parle est tout à fait supérieure; personne ne lui est comparable, excepté M. Eckhof. Mais celui-ci y ajoute l'accent *intensif* sur chaque mot, ce dont elle s'occupe moins; et par cela seul

il donne à sa déclamation un plus haut degré de perfection. Mais peut-être a-t-elle aussi ce mérite à sa disposition, et si je juge d'elle comme je le fais, c'est peut-être parce que je ne l'ai pas encore vue dans un rôle où l'émotion s'élève jusqu'au pathétique. Je l'attends à la tragédie, et je continue l'histoire de notre théâtre.

QUATRIÈME SOIRÉE. — *Julie*, de M. Heufeld; J.-J. Rousseau, *la Nouvelle Héloïse*. — *Le Trésor* (par Lessing), d'après Plaute. — Imitations diverses du *Trinummus*.

Le quatrième soir (lundi, 27 du mois dernier), on a représenté une pièce allemande originale : *Julie*, ou *la Lutte du devoir et de l'amour*. Elle a pour auteur M. Heufeld, de Vienne, qui nous apprend que déjà deux autres pièces de lui avaient obtenu l'approbation du public viennois. Je ne les connais pas; mais à en juger d'après celle-ci, elles ne doivent pas être tout à fait mauvaises.

Les principaux traits de la fable et la plus grande partie des situations sont empruntés à *la Nouvelle Héloïse* de Rousseau. Je souhaiterais que M. Heufeld, avant de se mettre à l'ouvrage, eût lu et étudié le jugement exprimé sur ce roman dans les *Lettres sur la littérature nouvelle*[1]. Il aurait vu plus clair dans les beautés de son modèle, et peut-être eût-il été plus heureux en plusieurs endroits.

Le mérite de *la Nouvelle Héloïse*, quant à l'invention, est très-mince, et ce qu'il y a de meilleur dans ce roman n'est nullement propre à être arrangé pour le théâtre. Les situations n'y ont rien que de très-ordinaire ou de peu naturel, et le petit nombre des bonnes se trouve tellement disséminé, qu'on ne peut sans violence les resserrer dans

1. X^e partie, p. 255 et suiv. (*Note de l'auteur.*) — Sur ce recueil, voyez *Lessing*, par L. Crouslé, p. 107. L'article en question est de Moses Mendelssohn. (*Trad.*)

le cadre étroit d'un drame en trois actes. Les aventures ne pouvaient recevoir sur la scène la même conclusion que dans le roman, où, en vérité, elles ne se concluent pas, elles se perdent. Il fallait ici que l'amant de Julie eût l'avantage, et M. Heufeld le lui donne. Il obtient la main de son élève. Mais M. Heufeld a-t-il bien réfléchi que sa Julie n'est plus la Julie de Rousseau? Après tout, que ce soit celle de Rousseau ou non, peu importe ! Si du moins c'était une personne, et une personne intéressante! Mais c'est justement ce qu'elle n'est pas. Ce n'est qu'une petite tête folle, éprise d'amour, qui parfois babille assez joliment, quand M. Heufeld songe à un beau passage de Rousseau.

« Julie, dit le critique dont j'ai parlé, joue dans le roman un double rôle. C'est au commencement une jeune fille faible et assez séduisante; à la fin, c'est une dame qui surpasse tous les modèles de vertu qu'on a jamais pu imaginer. »

Elle devient un modèle par sa soumission, par le sacrifice de son amour, par la violence qu'elle fait à son cœur. Si de tout cela il n'y a pas trace dans la pièce, que reste-t-il d'elle, si ce n'est la jeune fille faible et séduisante, qui a la vertu et la sagesse sur les lèvres et la folie dans le cœur?

M. Heufeld a débaptisé Saint-Preux et en a fait un Sigismond. Ce nom-là, chez nous, sent bien le domestique. Je voudrais que nos poëtes dramatiques, même dans ces petites choses, fussent un peu plus délicats et plus attentifs au ton du grand monde. Saint-Preux fait déjà chez Rousseau une assez triste figure.

« Tout le monde, dit notre critique, l'appelle le philosophe. Le philosophe! Je voudrais savoir ce que ce jeune homme dit ou fait dans toute cette histoire pour mériter ce nom-là! A mes yeux, c'est le plus grand sot du monde : il élève la raison et la sagesse jusqu'au ciel dans des déclamations banales, et n'en possède pas la moindre étincelle. Dans son amour je ne vois

que fantaisie, enflure et extravagance; et dans le reste de sa conduite, je ne trouve pas la moindre trace de réflexion. Il a la plus orgueilleuse confiance dans sa raison, et il n'a pas assez de résolution pour faire un pas sans être conduit soit par son écolière, soit par son ami.

Mais combien le Sigismond allemand est encore au-dessous de ce Saint-Preux!

(N° IX, 29 *mai* 1767). — Dans le roman, Saint-Preux a encore çà et là l'occasion de montrer les lumières de sa raison et de jouer effectivement le rôle d'honnête homme. Mais, dans la comédie, Sigismond n'est qu'un petit pédant présomptueux, qui se fait de sa faiblesse une vertu, et qui se trouve très-blessé de ce qu'on ne rend pas pleine justice à son tendre petit cœur. Tout ce qu'il fait se réduit à deux belles folies. Le pauvre diable veut se battre et se tuer.

L'auteur a senti lui-même que son Sigismond ne paraît pas agir suffisamment; mais il croit prévenir ce reproche en faisant observer « qu'un personnage de sa condition ne peut pas accomplir en vingt-quatre heures de grandes actions, comme un roi, à qui tous les moments du jour en offrent l'occasion. » L'auteur ajoute qu'on doit admettre au préalable que c'est un honnête homme; et il suffit, dit-il, que Julie, sa mère, Clarisse et Édouard, qui sont parfaitement honnêtes gens, le reconnaissent pour tel.

C'est fort bien fait, dans la vie ordinaire, de ne pas manifester de soupçons blessants sur le caractère des gens, et d'accorder une foi pleine et entière aux témoignages que d'honnêtes gens se donnent entre eux. Mais le poëte dramatique peut-il contenter notre curiosité avec ces règles des bienséances? Assurément non; quoique ces principes pussent rendre sa tâche très-facile. Sur la scène, nous voulons voir ce que sont les gens, et nous ne pouvons le voir que par leurs actes. Le bien que nous devrions croire d'eux sur la parole d'autrui ne saurait nous intéresser à eux; il nous laisse entièrement indifférents; et si nous n'en voyons pas trace par nous-mêmes, cela ne saurait que nous indis-

poser contre les personnages sur la foi desquels nous devons adopter ces idées. Il s'en faut donc beaucoup que nous soyons prêts à reconnaître Sigismond pour le jeune homme le plus accompli du monde, parce que Julie, sa mère, Clarisse et Édouard le déclarent tel : nous commençons plutôt à concevoir de la défiance à l'égard de la perspicacité de tous ces personnages, quand nous ne pouvons voir de nos yeux rien qui justifie leur bonne opinion.

Il est vrai qu'un particulier ne peut pas accomplir en vingt-quatre heures beaucoup de grandes actions. Mais qui est-ce qui en demande de grandes? Le caractère peut se marquer même dans les plus petites ; et celles qui jettent sur lui le plus de lumières sont les plus grandes au point de vue poétique. Comment se fait-il, avec tout cela, que vingt-quatre heures suffisent à Sigismond pour avoir le temps de faire les deux plus insignes folies qui puissent venir à l'esprit d'un homme dans sa situation ? — Les circonstances l'y portent, pourrait répondre l'auteur; mais il n'en fera rien.— Que les circonstances soient amenées aussi naturellement, et traitées aussi délicatement qu'on voudra ; encore est-il vrai que les deux sottises que nous le voyons prêt à faire gâteront bien l'idée que nous pouvons avoir de ce prétendu sage. Nous voyons qu'il agit mal; nous entendons seulement dire qu'il est capable de bien agir, et encore n'est-ce que dans les termes les plus généraux et les plus vagues, sans un seul exemple.

La dureté avec laquelle Julie est traitée par son père, lorsqu'il ordonne qu'elle prenne de sa main un autre époux que celui que son cœur avait choisi, n'est que très-légèrement indiquée chez Rousseau. M. Heufeld a eu le courage d'en tirer toute une scène et de nous la mettre sous les yeux. J'aime un peu d'audace chez un jeune auteur. Il nous fait voir le père précipitant sa fille à terre. J'étais un peu inquiet de la représentation de cette action. Mais j'avais tort; nos acteurs l'avaient trop bien concertée : le père et la fille y ont si bien observé les règles de la bienséance, et cette bienséance a si peu nui à la vérité, que

j'ai dû m'avouer à moi-même qu'on pourrait confier de pareilles scènes à notre troupe d'acteurs, ou à pas une. M. Heufeld veut que, quand Julie est relevée par sa mère, on voie du sang sur son visage. Qu'il en prenne son parti, on n'en a rien fait. La pantomime ne doit jamais être poussée jusqu'à l'odieux. Si, en pareil cas, les imaginations échauffées croient voir du sang, tant mieux! mais les yeux n'en doivent pas voir réellement.

La scène suivante est la plus saillante de la pièce. Elle appartient en propre à Rousseau. Je ne saurais dire quel malaise se mêle à l'émotion que nous ressentons de voir un père supplier sa fille à genoux. Nous sommes indisposés, blessés de voir dans un tel abaissement celui à qui la nature a donné des droits si sacrés. On est bien obligé de passer à Rousseau l'emploi d'un levier si extraordinaire, parce qu'il a un poids énorme à soulever. Aucune raison n'a prise sur Julie; son cœur est dans une disposition telle, que la plus extrême rigueur ne ferait que l'affermir dans sa résolution. Il fallait donc pour l'ébranler la surprise du traitement le plus inattendu : c'est une sorte de stupeur qui prépare sa conversion. La piété filiale doit prendre la place de l'amour; une passion séductrice doit se changer en soumission aveugle. Rousseau, ne voyant aucun moyen de remporter sur la nature une pareille victoire, a dû se décider à forcer, ou, si l'on veut, à dérober cette victoire. Autrement, nous ne saurions, dans la suite, pardonner à Julie d'avoir sacrifié l'amant le plus enflammé au plus froid époux. Mais, dans la comédie, ce sacrifice ne s'accomplit pas; ce n'est pas la fille, c'est le père qui finit par céder. M. Heufeld n'aurait-il donc pas dû adoucir un peu ce moyen, à l'aide duquel Rousseau a voulu seulement justifier ce qu'il y a de difficile à accepter dans ce sacrifice, et prévenir le reproche d'avoir fait violence à la nature.

— Mais quoi! des critiques, et rien que des critiques? Si M. Heufeld avait fait ce que je dis, nous aurions perdu une scène, qui, sans convenir parfaitement à l'ensemble, est du moins très-forte; il aurait effacé de sa copie un trait

de lumière qui vient, il est vrai, on ne sait d'où, mais qui du moins produit un très-grand effet. La manière dont M. Eckhof a représenté cette scène, le geste avec lequel il a ramené sur son visage une partie de cette chevelure blanche, par laquelle il conjurait sa fille; cela seul suffirait pour faire passer par-dessus une petite faute, qui peut-être n'est sensible qu'aux yeux du critique, lorsqu'il analyse le plan de l'ouvrage.

La petite pièce qui a terminé la soirée est *le Trésor*, imitation du *Trinummus* de Plaute, où l'auteur a cherché à resserrer en un seul acte toutes les scènes comiques de l'original [1]. La pièce a été très-bien jouée. Tous les acteurs savaient leurs rôles avec cette perfection qui est si nécessaire dans le comique du genre inférieur. Si des plaisanteries au gros sel, des naïvetés, des jeux de mots, sont amenés lentement et dits avec hésitation; si les personnages réfléchissent avant de lâcher des traits qui ne sont bons qu'à faire sourire du coin des lèvres, l'ennui est inévitable. La farce doit courir : il ne faut pas que l'auditeur ait le temps d'examiner si les mots en sont ou n'en sont pas spirituels.

Dans cette pièce, il n'y a pas de femmes : le seul personnage féminin qu'on aurait pu y introduire, aurait été une amoureuse un peu glacée; et franchement j'aime mieux qu'il n'y en ait pas du tout. Au reste, je ne conseillerais à personne de rechercher cette singularité. Nous sommes trop accoutumés au mélange des deux sexes, pour ne pas sentir qu'il manque quelque chose en l'absence du sexe le plus aimable.

Cette comédie de Plaute a été remise sur la scène, chez les Italiens, par Cecchi, et chez les Français récemment par Destouches. Ils en ont fait deux grandes pièces en cinq actes, et se sont trouvés par conséquent obligés

1. Cette pièce est de Lessing lui-même : elle date de 1750.

d'agrandir le plan du comique romain à l'aide de leurs propres inventions. La pièce de Cecchi s'appelle *la Dot;* et Riccoboni, dans son *Histoire du théâtre italien*, la recommande comme une des meilleures entre les vieilles pièces de ce théâtre. Celle de Destouches porte le titre suivant : *le Trésor caché*. Elle a été jouée en 1745, sur la scène italienne à Paris, une seule fois; et encore, cette seule fois, n'a-t-elle pu se soutenir jusqu'à la fin. Elle n'a paru imprimée qu'après la mort de l'auteur, et par conséquent plusieurs années après le *Trésor* allemand. Plaute lui-même n'est pas l'inventeur de ce sujet si heureusement trouvé et qui a excité tant d'émulation. Il faut en attribuer l'honneur à Philémon, qui avait donné à sa pièce le titre tout simple que lui a rendu l'auteur allemand. Plaute avait une manière toute particulière d'intituler ses pièces; et le plus souvent il tirait ses titres des circonstances les moins importantes. Il nomme, par exemple, celle-ci *Trinummus* (*l'Homme aux trois deniers*), parce que le sycophante a reçu une pièce de trois deniers pour sa peine.

CINQUIÈME SOIRÉE. — *L'Obstacle imprévu*, de Destouches. — Du comique de Destouches. — *La Nouvelle Agnès*. — Un conte de Voltaire; Favart, *Les Sylphes supposés*.

(N° X, 2 *juin* 1767). — On a représenté le cinquième soir (mardi, 28 avril), *l'Obstacle imprévu* ou *l'Obstacle sans obstacle*, de Destouches.

Si nous feuilletons les annales du théâtre français, nous trouvons que les pièces les plus plaisantes de cet auteur sont justement celles qui ont obtenu le moins de succès. Ni celle-ci, ni *le Trésor caché*, ni *le Tambour nocturne*, ni *le Poëte campagnard*, n'ont pu se maintenir sur la scène; et même dans leur nouveauté, ces pièces n'ont été représentées qu'un petit nombre de fois. Tout dépend

de la manière dont un auteur s'annonce ou dont il écrit ses meilleurs ouvrages. Il semble que ce soit un engagement qu'il prend de ne jamais s'éloigner du ton qu'il a d'abord adopté. Voilà l'idée qu'on s'en fait tacitement; et s'il s'écarte de ce ton, l'on se croit en droit de s'en formaliser. On cherche l'auteur dans l'auteur même, et l'on croit y trouver quelque chose de pire, si l'on n'y trouve pas la même chose. Destouches, dans *le Philosophe marié*, dans *le Glorieux*, dans *le Dissipateur*, avait donné des modèles d'un comique plus délicat, plus noble que celui auquel Molière, même dans ses pièces les plus sérieuses, avait accoutumé le public. Aussitôt les critiques, qui aiment les classifications, lui assignèrent ce genre comme sa sphère propre. Ce qui n'était peut-être chez le poëte qu'un choix accidentel, ils en firent une inclination principale, une aptitude dominante de son talent; ce qu'une fois, deux fois, il n'avait pas voulu faire, ils l'en déclarèrent incapable; et quand il lui plut de le faire, fidèles au caractère des critiques, ils aimèrent mieux ne pas lui rendre justice que de modifier leur jugement précipité.

Je ne veux pas dire pour cela que dans le bas comique Destouches égale Molière. On lui trouve, dans ce genre, de la roideur : c'est de l'esprit plutôt qu'une peinture fidèle; ses originaux sont rarement de ces originaux amusants, tels qu'ils sortent des mains de la nature; ce sont le plus souvent des figures de bois, taillées par la main de l'art, et surchargées d'affectation, de bizarrerie et de pédanterie. Son esprit de convention, ses Des Mazures sont donc plus froids que plaisants. Et néanmoins, — c'est tout ce que je voulais dire, — ses pièces bouffonnes ne sont pas aussi dénuées de vrai comique qu'un goût raffiné le prétend; il s'y trouve des scènes qui nous font rire du fond du cœur, et qui suffiraient pour lui assurer un rang éminent entre les poëtes comiques.

Cette pièce a été suivie d'une comédie nouvelle en un acte, intitulée *la Nouvelle Agnès*.

Madame Gertrude jouait aux yeux du monde le rôle

d'une prude et d'une dévote; mais, en secret, elle était au mieux avec un certain Bernard.

— « Ah! Bernard, que tu me rends heureuse! » s'écrie-t-elle dans son transport; et sa fille l'entend. Le lendemain, l'aimable et naïve enfant demande : « Mais, maman, quel est donc ce Bernard qui fait le bonheur des gens? » La mère se voit trahie; mais elle se remet promptement. — « C'est, dit-elle, le saint que je me suis choisi depuis peu, l'un des plus grands saints du paradis. » Peu de temps après, la fille fait la connaissance d'un certain Hilaire. La pauvre enfant trouve beaucoup de plaisir dans sa société; maman de concevoir des soupçons : elle épie l'heureux couple; et elle entend sa chère fille pousser des soupirs qui valent bien ceux que l'enfant avait entendu pousser par sa maman. La mère se fâche : elle surprend sa fille, elle tempête. « Qu'y a-t-il donc, chère maman? dit enfin tranquillement la fillette. Vous avez choisi pour vous saint Bernard, et moi saint Hilaire. Quel mal y a-t-il? »

C'est là un de ces contes instructifs, dont la sage vieillesse du divin Voltaire a gratifié la génération nouvelle [1]. Favart l'a trouvé aussi édifiant que doit l'être la fable d'un opéra comique. Il n'y a vu de choquant que les noms des saints, et il a su éviter ce scandale. Il a fait de madame Gertrude une platonicienne, attachée à la doctrine de Gabalis; et saint Bernard est devenu un sylphe, qui, sous le nom et le visage d'un bon voisin, fait des visites à la vertueuse dame. Hilaire est devenu aussi un sylphe; et ainsi du reste. En un mot, de là est sortie l'opérette d'*Isabelle et Gertrude*, ou *les Sylphes;* laquelle est le fondement de *la Nouvelle Agnès*. On a cherché, dans celle-ci, à se rapprocher des mœurs allemandes : on y a mis beaucoup de décence. La chère enfant est d'une ingénuité charmante et très-digne de respect. Le tout est semé d'une multitude de véritables traits comiques, qui sont en partie de l'invention de l'auteur allemand. Je ne puis m'étendre sur les chan-

1. *Gertrude*, ou *l'Éducation d'une Fille*, conte de Voltaire. (*Trad.*)

gements que celui-ci a fait subir à son modèle; mais des personnes de goût, à qui l'original n'était pas inconnu, auraient souhaité qu'il eût conservé la voisine au lieu du père[1]...

SIXIÈME SOIRÉE. — *Sémiramis*, de Voltaire. — De certaines opinions de Voltaire sur la tragédie française. Des spectres; Shakespeare et Voltaire. Des conclusions morales dans les tragédies.

Le sixième soir (mercredi, 29 avril), on a représenté *Sémiramis*, de M. de Voltaire.

Cette tragédie parut sur la scène française en 1748; elle y obtint un grand succès, et elle fait en un sens époque dans l'histoire de ce théâtre.

M. de Voltaire, quand il eut donné sa *Zaïre*, son *Alzire*, son *Brutus* et son *César*, se trouva suffisamment affermi dans l'opinion que les poëtes de sa nation dépassaient de beaucoup les anciens Grecs sur plusieurs points. « C'est de nous Français, dit-il, que les Grecs auraient pu apprendre le secret d'une exposition plus adroite, et le grand art de lier les scènes entre elles de façon que le théâtre ne reste jamais vide, et qu'aucun personnage n'entre ni ne sorte sans raison. Car c'est de nous, ajoute-t-il, qu'ils auraient pu apprendre comment des rivaux et des rivales s'entretiennent en antithèses spirituelles; comment le poëte, avec une certaine quantité de pensées nobles et brillantes, peut éblouir son public et l'étonner. C'est de nous qu'ils auraient pu apprendre[2]... » — En vérité, que n'a-t-on pas à apprendre des Français?

1. Nous retranchons l'éloge de l'actrice qui jouait le principal rôle. (*Trad.*)

2. On sent bien ici que Lessing se plaît à changer les passages de Voltaire qu'il feint de citer. Voici les termes de l'auteur : « Les Grecs auraient appris de nos grands modernes à faire des expositions plus adroites, à lier les scènes les unes aux autres par cet art imperceptible qui ne laisse jamais le théâtre vide, e

Il est vrai qu'un étranger qui a lu aussi un peu ses anciens pourrait demander humblement la permission d'être par-ci par-là d'une autre opinion. Il pourrait objecter que tous ces avantages des Français n'ont pas grande influence sur ce qu'il y a d'essentiel dans la tragédie, et que ce sont des beautés que la grandeur simple des anciens a dédaignées. Mais que sert de faire des objections à M. de Voltaire? Il parle, et l'on croit.

Il n'y a qu'un point où la scène française, à son avis, laissait à désirer. C'est que les grands chefs-d'œuvre de cette scène n'y étaient pas représentés avec la magnificence que les Grecs avaient bien accordée aux faibles essais d'un art dans l'enfance. Le théâtre de Paris, vieille salle de jeu de paume, ornée avec un goût détestable, où le peuple se tient debout, se presse et se pousse dans un parterre malpropre, lui paraissait à bon droit quelque chose de choquant; il était surtout scandalisé de la coutume barbare de souffrir des spectateurs sur la scène, où ils laissent à peine aux acteurs la place indispensable pour se mouvoir. Il était persuadé que ce seul inconvénient avait suffi pour priver la France de beaucoup de chefs-d'œuvre qu'on aurait sans doute hasardés si on avait eu un théâtre libre, plus commode pour l'action et plus magnifique. Et, pour en donner la preuve, il a écrit sa *Sémiramis*.

Une reine qui assemble les États de son royaume pour leur faire part de son mariage; un spectre qui sort du sépulcre pour empêcher un inceste et pour se venger de son meurtrier; ce tombeau où un imbécile descend pour en ressortir criminel : c'était là, en effet, pour les Français, quelque chose de tout à fait nouveau [1]. Il y a autant de

qui fait venir et sortir avec raison les personnages. C'est à quoi les anciens ont souvent manqué..... Le choc des passions, ces combats de sentiments opposés, ces discours animés de rivaux et de rivales, ces contestations intéressantes où l'on dit ce que l'on doit dire, ces situations si bien ménagées, les auraient étonnés. » *Diss. sur la Tragédie.* (*Trad.*)

1. Nous rapprochons encore ici le texte de l'analyse qu'en fait Lessing : « ... Vous voyez que c'était une entreprise assez hardie de représenter Sémiramis assemblant les ordres de l'État pour leur annoncer son mariage; l'ombre de Ninus

tapage sur la scène, et le spectacle demande autant de pompe et de changements de décoration qu'on a coutume d'en voir dans un opéra. Le poëte crut avoir donné le modèle d'un genre tout à fait nouveau. Bien qu'il eût fait son ouvrage pour la scène française telle qu'il la désirait, et non telle qu'elle était, la pièce y fut jouée provisoirement aussi bien qu'elle pouvait l'être. A la première représentation, les spectateurs étaient encore assis sur le théâtre. J'aurais bien voulu voir un spectre d'ancêtre se montrer en si galante compagnie. Ce n'est que dans les représentations suivantes qu'on a porté remède à cet inconvénient : les acteurs ont débarrassé leur scène, et ce qui d'abord n'était qu'une exception, dans l'intérêt d'une pièce si extraordinaire, est devenu avec le temps une disposition permanente. Mais cela n'a lieu qu'au théâtre de Paris, pour lequel, comme je l'ai dit, *Sémiramis* fait époque en ce sens. En province, on reste fidèle à l'ancienne mode, et l'on aime mieux renoncer à l'illusion théâtrale qu'au privilége de pouvoir marcher sur la queue de la robe de Zaïre ou de Mérope.

(N° XI, 5 *juin* 1767). — L'apparition d'un esprit dans une tragédie française était une nouveauté si hardie, et le poëte qui l'a hasardée la justifie par des raisons si particulières, que cela vaut la peine de s'y arrêter un moment.

On disait et on écrivait de tous côtés que l'on ne croit plus aux revenants, et que les apparitions des morts ne peuvent être que puériles aux yeux d'une nation éclairée. Quoi! toute l'antiquité aura cru ces prodiges, et il ne sera pas permis de se conformer à l'antiquité? Quoi! notre religion aura consacré ces coups extraordinaires de la Providence, et il serait ridicule de les renouveler?

Ces exclamations, ce me semble, sont de la rhétorique plutôt que des raisons. Avant tout, je voudrais mettre ici

sortant de son tombeau pour prévenir un inceste et pour venger sa mort ; Sémiramis entrant dans ce mausolée, et en sortant expirante et percée de la main de son fils. » *Diss. sur la Tragédie.*

la religion hors de jeu. Dans des questions de goût et de critique, les arguments qu'on en peut tirer sont très-bons pour fermer la bouche à un adversaire, mais ne valent rien pour le persuader. La religion, en tant que religion, n'a rien à décider ici, et, considérée comme une espèce de tradition antique, elle n'a ni plus ni moins d'autorité que d'autres témoignages de l'antiquité. Et ainsi nous n'avons affaire ici qu'à l'antiquité.

Ainsi, toute l'antiquité a cru aux spectres. Fort bien ! les poëtes dramatiques de l'antiquité avaient donc le droit de tirer parti de cette croyance. Si, chez l'un d'entre eux, nous trouvons des morts qui reviennent, il serait injuste de lui faire son procès suivant nos idées épurées. Mais s'ensuit-il que le poëte dramatique moderne, qui partage ces idées épurées, ait le même droit? Certainement non. — « Mais s'il fait remonter sa fable jusqu'à ces époques plus crédules? » — Pas davantage. Car le poëte dramatique n'est pas un historien. Il ne raconte pas quelles sont les choses auxquelles on croyait dans ce temps-là : il les fait arriver de nouveau sous nos yeux, et il les fait arriver de nouveau, non pour l'amour seulement de la vérité historique, mais dans un dessein tout autre et plus élevé; la vérité historique n'est pas pour lui le but, mais un moyen : il veut nous faire illusion, et nous toucher à l'aide de l'illusion. Si donc il est vrai que nous ne croyons plus maintenant aux apparitions; si cette incrédulité doit nécessairement empêcher l'illusion; si, sans illusion, la sympathie est impossible; alors le poëte dramatique agit contre lui-même, lorsqu'en dépit de tout il échafaude ainsi des contes incroyables; tout le talent qu'il y applique est perdu.

— Et après? — Après, s'ensuit-il qu'il ne soit absolument pas permis de mettre sur la scène des spectres et des apparitions? S'ensuit-il que cette source de terreur et de pathétique soit tarie pour nous? Non, ce serait une trop grande perte pour la poésie; et n'a-t-elle pas pour elle des exemples où le génie se moque de toute notre philosophie et sait re dre terribles pour notre imagination des objets

qui paraissent très-ridicules à notre raison? La conclusion doit donc être toute différente, et il n'y a que l'hypothèse qui soit fausse. Nous ne croyons plus aux fantômes? Qui le dit? ou plutôt qu'entend-on par là? Veut-on dire que nos idées sont assez avancées pour que nous puissions démontrer l'impossibilité des fantômes? Certaines vérités inébranlables, en contradiction avec la croyance aux apparitions, sont-elles assez généralement répandues, assez présentes à tout moment, même aux esprits les plus vulgaires, pour que nécessairement tout ce qui contredit ces vérités paraisse à tout le monde ridicule et absurde? On ne saurait le prétendre. « Nous ne croyons plus aux fantômes » ne signifie donc que ceci : dans cette affaire, où l'on peut trouver à dire autant pour que contre, qui n'est pas décidée et ne peut l'être, la manière de penser actuellement régnante fait pencher la balance du côté de l'incrédulité : quelques personnes, en petit nombre, pensent ainsi; beaucoup veulent en avoir l'air : ceux-là composent la voix publique et donnent le ton; la majorité se tait et se montre indifférente; elle pense tantôt d'une façon, tantôt de l'autre : en plein jour, elle aime à entendre railler les fantômes, et, par une nuit sombre, elle frissonne en entendant les récits qu'on en fait.

Mais si c'est en ce sens qu'on ne croit pas aux fantômes, cela ne peut ni ne doit empêcher le poëte dramatique d'en faire usage. Nous avons tous à leur sujet des germes de crédulité, et il s'en trouve surtout chez ceux pour qui le poëte travaille principalement. C'est à son talent à faire fructifier ces germes; il y a des procédés de l'art qui donnent soudain carrière aux raisons secrètes que nous avons d'y croire. S'il a ces moyens à sa disposition, nous pourrons bien, dans la vie ordinaire, croire ce qu'il nous plaira; mais, au théâtre, nous sommes obligés de croire ce qu'il lui plaît de nous faire croire.

Shakespeare est un poëte de ce genre, et il est à peu près le seul. A l'apparition de son spectre dans *Hamlet*, les cheveux se dressent sur la tête, qu'on soit d'ailleurs cré-

dule ou incrédule. M. de Voltaire n'est pas adroit de s'autoriser de ce fantôme : cela ne fait que rendre lui-même et son spectre de Ninus — ridicules.

Dans Shakespeare, le fantôme vient réellement de l'autre monde, à ce qu'il semble. Car il vient à l'heure solennelle, dans le silence effrayant de la nuit, accompagné de toutes les circonstances sombres et mystérieuses avec lesquelles nous sommes accoutumés, depuis les leçons de notre nourrice, à attendre des fantômes et à en imaginer. Mais le spectre de Voltaire n'est pas bon même à faire peur aux enfants; ce n'est qu'un comédien déguisé, qui n'a rien, ne dit rien, ne fait rien de ce qu'on attendrait de lui s'il était ce qu'il veut être; toutes les circonstances de son apparition sont plutôt propres à dissiper l'illusion, et trahissent la froide conception d'un poëte qui voudrait bien nous tromper et nous effrayer, s'il savait comment s'y prendre. Qu'il réfléchisse seulement à ceci : c'est en plein jour, au milieu de l'assemblée des États de l'empire, que le spectre, annoncé par un coup de tonnerre, sort de son tombeau. Où Voltaire a-t-il appris que les spectres soient si hardis? Quelle vieille femme ne lui aurait dit que les fantômes redoutent la lumière du soleil, et n'aiment pas à visiter les assemblées nombreuses? Mais Voltaire le savait aussi bien qu'un autre : seulement il était trop timide et trop délicat pour faire usage de ces circonstances communes; il voulait nous montrer un esprit, mais il fallait que ce fût un esprit du grand monde; et c'est avec cela qu'il a tout gâté. Un spectre qui se permet des choses contraires à toutes les traditions, à toutes les convenances établies entre les spectres, ne me paraît pas un vrai spectre, et tout ce qui ne contribue pas à l'illusion la dissipe.

Si Voltaire avait tenu quelque compte de la pantomime, il aurait senti encore d'une autre façon quelle maladresse il y a à faire paraître un spectre devant un grand nombre de personnes. Il faut que tout le monde, à la vue d'une telle apparition, montre de la crainte et de l'horreur; il faut que chacun manifeste ces sentiments d'une manière

particulière, si l'on ne veut pas que le tableau présente la symétrie glaciale d'un ballet. Maintenant, qu'on dispose une troupe de figurants muets; et en supposant qu'on l'ait dressée de la façon la plus heureuse, que l'on songe combien l'expression multipliée d'un même sentiment partagera nécessairement l'attention et la distraira des personnages principaux! Pour peu que ceux-ci produisent sur nous l'impression désirable, il ne suffit pas que nous puissions les voir, il est bon que nous ne voyions qu'eux. Dans Shakespeare, c'est au seul Hamlet que le fantôme s'adresse; dans la scène où la mère d'Hamlet est présente, il n'est ni vu ni entendu par elle. Toute notre attention se concentre donc sur Hamlet, et plus nous observons en lui de signes d'effroi, plus nous sommes disposés à prendre l'apparition qui cause ce trouble pour tout ce qu'il voit en elle. Le spectre agit sur nous par Hamlet plus que par lui-même. L'impression produite sur lui passe en nous, et nous sommes pris trop soudainement et trop fortement pour songer à douter de la cause, tout extraordinaire qu'elle est. Combien Voltaire a encore mal compris cet artifice! Beaucoup de gens s'effrayent à la vue de son fantôme; mais ils ne s'effrayent pas beaucoup. Sémiramis s'écrie une fois : « Ciel! je meurs! » et les autres ne font pas beaucoup plus de cérémonie avec lui qu'on n'en ferait avec un ami qu'on croyait éloigné et qui entrerait tout à coup dans la chambre.

(N° XII, 9 *juin* 1767). — Je remarque encore une autre différence entre les deux spectres, celui du poëte anglais et celui du poëte français. Celui de Voltaire n'est qu'une machine poétique : il n'est là que pour l'action : il ne nous intéresse nullement par lui-même. Celui de Shakespeare est au contraire un personnage réel et agissant : nous prenons part à son sort : il excite le frisson, mais aussi la sympathie.

Cette différence est venue, sans aucun doute, de la manière dont les deux poëtes envisagent les spectres en général. Voltaire considère l'apparition d'un mort comme un prodige; Shakespeare, comme une aventure tout à fait

naturelle. Qui des deux pense le plus en philosophe, cela ne fait pas question; mais Shakespeare pensait davantage en poëte. L'ombre de Ninus, chez Voltaire, ne se présente pas comme un être encore accessible, au delà de la tombe, à la satisfaction et au déplaisir, et, par conséquent, capable d'exciter notre sympathie. Nullement : le poëte a seulement voulu nous apprendre par là que la puissance suprême, pour mettre au jour et punir des crimes cachés, fait quelquefois une exception à ses lois éternelles.

Je ne veux pas dire que ce soit une faute, chez un poëte dramatique, de disposer sa fable de telle manière qu'elle puisse servir à éclaircir ou à confirmer une grande vérité morale. Mais j'ose dire que cela n'est rien moins que nécessaire; qu'il peut y avoir des pièces très-instructives et parfaites qui n'aboutissent pas à une maxime de ce genre; qu'on a tort de considérer la dernière sentence, qui forme la conclusion de certaines tragédies des anciens, comme le but unique de l'ensemble.

Si donc la *Sémiramis* de M. de Voltaire n'avait pas d'autre mérite que celui dont il s'applaudit tant : à savoir, qu'on y apprend à honorer la justice suprême, qui choisit des moyens extraordinaires pour punir les forfaits extraordinaires; *Sémiramis* ne serait à mes yeux qu'une pièce très-médiocre, d'autant plus que cette morale même n'est pas la plus édifiante qu'on puisse concevoir. Il est, sans aucun doute, plus digne de la sagesse suprême de n'avoir pas besoin de ces voies extraordinaires, et d'envelopper la rémunération du bien et du mal dans l'enchaînement ordinaire des causes et des effets.

Mais je ne veux pas m'arrêter plus longtemps sur la pièce, afin de pouvoir dire encore un mot de la manière dont elle a été représentée. On a tout lieu d'en être satisfait. La scène est assez vaste pour contenir sans confusion la foule que le poëte y fait paraître à différents moments. Les décors sont neufs, du meilleur goût; et, en dépit des fréquents changements de lieu, ils rétablissent l'unité autant qu'il est possible.

SEPTIÈME SOIRÉE. — *Le Philosophe marié*, de Destouches.

Le septième soir (jeudi, 30 avril), on a joué le *Philosophe marié*, de Destouches.

Cette comédie a paru pour la première fois en 1727 sur la scène française, et elle y a eu tant de succès, qu'elle a été représentée, en un an, trente-six fois. La traduction allemande ne fait pas partie de cette traduction en prose des œuvres complètes de Destouches, qui a paru à Berlin. Celle-ci est en vers : elle a été remaniée et corrigée par plusieurs mains. On y trouve réellement beaucoup de vers heureux, avec beaucoup de passages durs et forcés. On ne saurait dire combien les passages de cette sorte embarrassent le jeu de l'acteur; et pourtant on ne trouvera guère de pièces françaises qui puissent jamais mieux réussir sur un théâtre allemand, que celle-ci a réussi sur le nôtre[1]...

Je puis me dispenser de parler de la pièce même; elle est bien connue, et c'est incontestablement un des chefs-d'œuvre de la scène française : chez nous aussi on la verra toujours avec plaisir.

HUITIÈME SOIRÉE. — *L'Écossaise*, de Voltaire. Goldoni, Colman. — Des comédies anglaises et des comédies allemandes, etc.

La pièce qu'on a donnée le huitième soir (vendredi, 1er mai) est *le Café* ou *l'Ecossaise*, de M. de Voltaire.

Il y aurait toute une histoire à raconter sur cette comédie. L'auteur la lança dans le monde comme une traduc-

1. Nous supprimons la distribution des rôles. (*Trad.*)

tion de l'anglais de Hume (non de l'historien-philosophe, mais d'un autre écrivain du même nom, qui s'est fait connaître par la tragédie de *Douglas*). On y trouve, dans quelques caractères, des ressemblances avec le *Cafetier* de Goldoni. Un personnage surtout de Goldoni, don Marzio, semble avoir été l'original de Frelon. Mais chez le premier, ce n'est qu'un méchant drôle; ici, c'est en même temps un misérable écrivain, que l'auteur a nommé Frelon, pour que l'on y reconnût plus vite son ennemi juré, le journaliste Fréron. Voltaire voulait l'accabler, et assurément il lui a porté un coup sensible. Nous autres étrangers, qui ne prenons point part aux rancunes et aux malices des gens de lettres français, nous voyons au delà des personnalités de cette pièce, et nous ne trouvons dans le personnage de Frelon que la peinture fidèle d'une sorte de gens qui ne nous est pas non plus inconnue. Nous avons nos Frelons aussi bien que les Français et les Anglais; seulement, chez nous, ils attirent moins l'attention, parce que nous sommes en général plus indifférents à l'égard de notre propre littérature. Mais quand même ce qu'il y a de piquant dans ce caractère serait perdu en Allemagne, la pièce offre encore, en dehors de ce rôle, assez d'intérêt : l'honnête Freeport suffirait seul à lui gagner notre faveur. Nous aimons sa générosité simple; et les Anglais eux-mêmes se sont sentis flattés du portrait.

Car c'est à cause de ce caractère seulement qu'ils ont dernièrement transplanté l'œuvre tout entière sur le sol où elle prétendait être née. Colman, aujourd'hui leur meilleur poëte comique, sans contredit, a traduit *l'Ecossaise* sous le titre du *Marchand anglais*. Il y a ajouté la couleur nationale, qui manquait dans l'original. M. de Voltaire a beau se flatter de connaître à fond les mœurs anglaises, il les avait plus d'une fois faussées, et notamment en faisant demeurer sa Lindane dans un café. Colman la fait loger chez une honnête femme qui tient des chambres meublées : cette femme est, pour une jeune beauté abandonnée, une amie et une bienfaitrice beaucoup plus convenable que

Fabrice. Colman a cherché aussi à donner plus de force aux caractères, pour les accommoder au goût anglais. Lady Alton n'est plus seulement une furie jalouse : elle veut se donner l'air d'une femme de génie, de goût et de savoir : elle a des prétentions au rôle de patronne des gens de lettres.

L'auteur a voulu rendre par là plus vraisemblable la liaison de cette dame avec le misérable Frelon (qu'il nomme Spatter). Freeport surtout se meut dans une sphère d'action plus large. Il s'intéresse au père de Lindane avec autant de chaleur qu'à Lindane elle-même : ce que lord Falbridge fait dans la pièce française pour obtenir la grâce du père, c'est Freeport qui le fait dans la pièce anglaise, et c'est lui seul qui conduit tout à un heureux dénoûment.

Les critiques anglais ont trouvé, dans la pièce de Colman, les sentiments excellents, le dialogue élégant et vif, les caractères bien tracés. Pourtant ils préfèrent de beaucoup les autres pièces de leur Colman. On en a vu une ici, *la Femme jalouse*[1], sur le théâtre d'Ackermann; les personnes qui s'en souviennent peuvent se faire, d'après cet exemple, une idée du reste. Ces mêmes critiques ne trouvent pas qu'il y ait assez d'action dans *le Marchand anglais*; la curiosité ne leur semble pas y être assez entretenue; toute l'intrigue se laisse deviner dès le premier acte. Ajoutez qu'ils y voient trop de ressemblances avec d'autres pièces, et qu'à leur avis, les meilleures situations y manquent de nouveauté. Freeport, disent-ils encore, n'aurait pas dû ressentir le moindre mouvement d'amour pour Lindane, sa bonne action perd par là tout son mérite, etc.

Il y a dans ces critiques beaucoup de remarques qui ne manquent pas de fondement; pourtant nous sommes très-heureux, nous autres Allemands, que l'action ne soit ni plus riche ni plus compliquée. La manière anglaise, en ce

1. *La Femme jalouse* de Colman a été imitée en français par Desforges (1785). (*Trad.*)

point, nous dissipe et nous fatigue; nous aimons un plan simple, qu'on puisse embrasser d'un coup d'œil. Tandis que les Anglais ont besoin de bourrer d'épisodes les pièces françaises, pour qu'elles puissent réussir sur leur théâtre, il nous faut, au contraire, alléger les pièces anglaises de leurs épisodes, si nous voulons les transporter avec succès sur la scène allemande. Ici, les meilleures comédies d'un Congrève et d'un Wicherley ne pourraient être supportées, si l'on ne prenait soin d'émonder les développements exubérants. Les tragédies des Anglais nous donnent moins de peine; elles sont généralement loin d'être aussi compliquées que leurs comédies, et plusieurs ont réussi chez nous sans le moindre changement. Je n'en pourrais pas dire autant d'une seule de leurs comédies.

Les Italiens ont aussi une traduction de *l'Ecossaise*, qui se trouve dans la première partie de la Bibliothèque théâtrale de Diodati. Elle suit l'original pas à pas, comme la traduction allemande. Le traducteur italien y a seulement ajouté une scène, en guise de conclusion. Voltaire dit que Frelon était puni à la fin dans l'original anglais, mais que ce châtiment, tout mérité qu'il est, lui avait paru refroidir l'intérêt principal, et qu'il l'avait abandonné pour cette raison. L'excuse n'a pas paru satisfaisante au traducteur italien. Il a donc, de sa propre inspiration, complété le châtiment de Frelon. Les Italiens sont grands amis de la justice en poésie.

NEUVIÈME SOIRÉE. — *La Nouvelle Agnès, la Gouvernante.*

(N° XIII, 12 *juin* 1767).—Le neuvième soir (lundi, 4 mai), on devait jouer *Cénie*, mais un accident soudain et d'un caractère épidémique a mis plus de la moitié des acteurs hors d'état de jouer. On s'est tiré d'affaire le mieux qu'on a pu, en reprenant *la Nouvelle Agnès*, suivie d'un opéra comique, *la Gouvernante*.

DIXIÈME SOIRÉE. — *Le Poëte campagnard*, de Destouches. La traduction de Mme Gottsched. — *La Beauté muette*, de Schlegel. Des comédies en vers.

Le dixième soir (mardi, 5 mai), on a représenté *le Poëte campagnard*, de Destouches.

Cette pièce a trois actes en français, et cinq dans la traduction. Sans ce perfectionnement, elle n'était pas digne, à ce qu'il paraît, d'être admise sur la scène allemande de Sa Seigneurie feu l'illustre professeur Gottsched[1]. Sa savante amie, la traductrice, était trop bonne épouse pour ne pas se soumettre aveuglément aux décisions émanées de monsieur son époux. Est-ce d'ailleurs une si grosse affaire, de transformer trois actes en cinq actes? Il suffit de faire prendre aux personnages le café dans une autre pièce, et de leur proposer ensuite une promenade au jardin : voilà deux actes tout trouvés ; et si l'auteur est après cela dans l'embarras, on peut avoir recours au moucheur de chandelles, qui entre et dit : « Mesdames et messieurs, ôtez-vous un peu de là, s'il vous plaît : les entr'actes sont faits pour moucher les chandelles, et à quoi vous sert de jouer, si le parterre ne voit pas clair? »

La traduction, à cela près, n'est pas mauvaise : l'excellente dame[2] a surtout parfaitement réussi, comme on devait s'y attendre, à imiter les bouts-rimés de Des Mazures. A-t-elle été aussi heureuse dans les endroits où elle a cru devoir donner une autre tournure aux traits de l'original? C'est ce que la comparaison nous apprendrait. J'ai entendu

1. Gottsched est devenu l'objet des railleries de tous les écrivains allemands depuis Lessing. Il a manqué de talent et de modestie, soit; mais il n'en est pas moins le premier qui ait essayé d'élever le théâtre allemand à la hauteur des théâtres étrangers. Lessing aurait dû, ce semble, lui savoir gré de ses bonnes intentions. Gottsched était doyen et professeur de philosophie à l'Université de Leipzig ; mort en 1766. (*Trad.*)

2. Pour traduire littéralement, il aurait fallu hasarder le barbarisme : « Madame la *Professeuse;* » mais l'auteur allemand peut lui donner ce titre comiquement pompeux sans faire un barbarisme. (*Trad.*)

relever une correction de ce genre, que la bonne dame avait pourtant faite dans une intention louable. Dans la scène où Angélique s'amuse à faire la sotte, Destouches lui fait adresser ce compliment par Des Mazures :

Mademoiselle, vous me surprenez à mon tour. Je vous croyais une virtuose. — Fi donc, monsieur! s'écrie Angélique. Pour qui me preniez-vous? Je suis un honnête fille, afin que vous le sachiez. — *Des Mazures*. Mais on peut être une honnête fille et être une virtuose. — *Angélique*. Et moi, je vous soutiens que cela ne se peut pas. Moi, une virtuose[1]!

Mme Gottsched, on doit s'en souvenir, au lieu du mot « une virtuose, » a mis « un prodige! » — « Ce n'en est pas un qu'elle ait fait ce changement-là, dit un plaisant. Elle se sentait, elle aussi, quelque peu virtuose, et elle était blessée de l'intention qu'elle voyait dans ce mot. » Mais elle aurait mieux fait de ne pas s'en piquer : cette savante dame aurait pu répéter, sans faire la moue, ce que dit la spirituelle Angélique, dans son rôle d'Agnès campagnarde. Mais peut-être n'était-ce que ce mot étranger de *virtuose* qui la choquait[2]? Le mot *Wunder* (prodige) est bon allemand, et, parmi nos belles, il y a cinquante prodiges pour une virtuose. La bonne dame voulait une traduction nette et intelligible : elle avait bien raison.

La soirée s'est terminée par *la Beauté muette*, de Schlegel.

Schlegel avait écrit cette petite pièce pour le nouveau théâtre de Copenhague, où elle devait être représentée dans une traduction danoise. Les mœurs y sont donc réellement danoises plutôt qu'allemandes. Et néanmoins, c'est incontestablement la meilleure comédie originale en vers que nous ayons. La versification de Schlegel était aussi

1. *La Fausse Agnès*, ou *le Poëte campagnard*, act. II, sc. 6. Nous avons rétabli le nom d'Angélique. Lessing écrit Henriette, avec Mme Gottsched. (*Trad.*)

2. Gottsched et sa femme étaient fort puristes, et prétendaient chasser de la langue allemande tous les mots d'origine étrangère. (*Trad.*)

coulante qu'ornée ; et c'est une bonne fortune pour ses successeurs, qu'il n'ait pas écrit également en vers ses grandes comédies. Il aurait bien pu leur gâter leur public, et ils auraient eu contre eux non-seulement ses préceptes, mais encore ses exemples. Il s'était très-vivement déclaré pour la comédie en vers ; et plus il aurait appris à en vaincre les difficultés, plus ses principes auraient paru inattaquables. Cependant, lorsqu'il mit lui-même la main à l'œuvre, il éprouva sans doute quelles peines il en coûte pour surmonter seulement une partie de ces difficultés, et combien le plaisir que donnent ces difficultés vaincues compense peu la perte de beautés de détail, qu'on est obligé d'y sacrifier. Les Français étaient autrefois si exigeants sur cet article, qu'après la mort de Molière, on dut leur mettre en vers les comédies qu'il avait écrites en prose ; et maintenant encore, une comédie en prose leur fait l'effet d'un ouvrage que le premier venu d'entre eux serait capable d'exécuter. Quant aux Anglais, au contraire, une comédie en vers suffirait pour leur faire fuir le théâtre. Il n'y a que les Allemands qui soient, sur ce point, comme sur tant d'autres, dirai-je plus équitables ou plus indifférents ? Ils acceptent ce que l'auteur leur offre... Mais aussi, s'ils prétendaient dès ce jour choisir et fixer des modèles, qu'arriverait-il ?...

Le rôle de beauté muette n'est pas sans difficultés. Une belle qui est muette n'est pas nécessairement une sotte, et l'actrice s'abuse, si elle en fait une fille niaise et bornée. Mais la beauté muette de Schlegel est en même temps sotte ; car si elle ne parle pas, c'est parce qu'elle ne pense pas. La finesse du rôle consisterait donc à la faire paraître gauche partout où il faudrait qu'elle pensât pour être gracieuse, et à lui laisser toutes les grâces qui sont purement mécaniques et qu'elle peut posséder sans beaucoup penser. Par exemple, il n'est pas nécessaire que sa démarche et ses révérences paraissent rustiques ; elles peuvent avoir toute l'élégance qu'il est permis d'acquérir par les leçons d'un maître à danser. Pourquoi Charlotte n'aurait-elle

rien appris de son maître de danse, puisqu'elle a bien appris à jouer des quadrilles? Et il ne faut pas qu'elle joue mal la contredanse, puisqu'elle compte là-dessus pour tirer de l'argent du papa? Sa toilette même ne doit être ni collet monté ni désordonnée; car dame Praatgern dit expressément :

Est-ce que tu n'es pas bien habillée? Fais voir! Allons, tourne! Très-bien; cela n'a pas mauvais air! Que dit donc cette tête fêlée, que tu manques d'intelligence?

Dans tout cet examen de Mme Praatgern, l'auteur indique assez clairement ce qu'il voulait pour l'extérieur de sa beauté muette : elle devait paraître belle malgré tout, mais sans grâce.

Voyons, comment te tiens-tu? — La tête moins en arrière!

La sottise sans éducation porte la tête plutôt en avant qu'en arrière : la tenir en arrière, c'est l'effet des leçons du maître à danser. On doit donc reconnaître dans Charlotte l'élève du maître de danse. Plus elle aura cet air, mieux cela vaudra : car elle n'en est pas moins muette, ou plutôt les grâces empruntées qu'on apprend à cette école sont précisément ce qui répond le mieux à l'idée de la beauté muette : elles mettent la beauté dans tout son jour, seulement elles lui ôtent la vie.

Qui est-ce qui demande si elle a de l'intelligence? Il suffit de regarder ses yeux!

Parfait! pourvu qu'on ait pour ce rôle une actrice avec de beaux grands yeux. Seulement, il faut que ces beaux yeux soient peu mobiles ou tout à fait immobiles : leurs regards doivent être lents et fixes; il faut que leurs prunelles inertes aient l'air de vouloir nous enflammer et ne nous disent rien.

Tourne encore une fois. Bien !... Ici ! Fais la révérence !... Voilà ce qui manque !... Non, tiens : voilà comme on fait la révérence.

Ce serait bien mal comprendre ces lignes, que de faire faire à Charlotte une révérence de paysanne, une contorsion niaise. Sa manière de saluer doit être d'une personne bien élevée, et, comme je l'ai dit, ne pas faire honte à son maître de danse. Dame Praatgern doit seulement trouver qu'elle n'est pas assez cérémonieuse. Charlotte s'incline davantage, et Mme Praatgern prétend lui faire acquérir de la grâce par ce moyen. Voilà toute la différence, et Mme Lœwen l'a fort bien sentie, bien que je ne croie pas que les Praatgern soient des rôles pour elle : elle ne sait pas assez cacher la femme élégante. Il y a d'ailleurs des visages à qui ne vont pas certaines actions, telles qu'une substitution d'enfant.

ONZIÈME SOIRÉE. — *Miss Sara Sampson*. L'actrice. De la tragédie bourgeoise. *Le Journal étranger*. Opinion de Marmontel. Pourquoi les Français ne goûtent pas la tragédie bourgeoise. Des coupures dans les pièces de théâtre.

Le onzième soir (mercredi, 6 mai), on a représenté *Miss Sara Sampson*[1].

On ne saurait demander à l'art d'aller plus loin que n'est allée Mme Hensel dans le rôle de Sara ; et en général la pièce a été très-bien jouée. Elle est un peu trop longue ; et sur la plupart des théâtres, on l'abrége. L'auteur est-il bien satisfait de toutes ces coupures ? C'est ce dont je doute un peu. On sait comment sont messieurs les auteurs : si l'on veut seulement leur couper une verrue, ils s'écrient qu'on leur arrache la vie. A vrai dire, quand une pièce est trop longue, c'est mal y remédier que d'y faire simplement

1. On sait que ce drame est de Lessing ; il date de 1755. (*Trad.*)

des coupures; et je ne vois pas bien comment on peut raccourcir une scène sans modifier toute la suite du dialogue. Mais si un auteur n'est pas content des retranchements faits par des mains étrangères, qu'il en fasse lui-même; — si toutefois cela lui paraît en valoir la peine, et s'il n'est pas de ceux qui mettent des enfants au monde, et ne s'occupent plus de ce qu'ils deviennent.

Mme Hensel est morte avec une noblesse peu commune, dans l'attitude la plus pittoresque; et il y a eu un trait qui m'a particulièrement frappé. On a remarqué que les mourants cherchent à se rattraper avec les doigts à leurs vêtements ou à leur lit. Elle a tiré de cette observation le plus heureux parti. Au moment où la vie lui échappe, un léger spasme se manifeste tout à coup, mais seulement dans les doigts, tandis que le bras reste inerte: elle pince sa robe, qui est un peu soulevée et retombe aussitôt: c'est la dernière lueur d'une lumière qui s'éteint, le dernier rayon d'un soleil qui se couche. — Que ceux qui n'admirent pas dans ma description cette finesse de jeu n'en accusent que ma description; mais qu'ils aillent voir de leurs yeux!

(N° XIV, 16 *juin* 1767). — Le drame bourgeois a trouvé un défenseur très-ferme dans le critique français qui a fait connaître *Miss Sara* à ses compatriotes[1]. Il est rare que les Français se montrent équitables envers les ouvrages dont ils ne voient point de modèles chez eux.

Les noms de princes et de héros peuvent donner à une pièce de théâtre une certaine pompe et une certaine majesté; mais ils n'ajoutent rien à l'émotion. Ce qui fait naturellement la plus forte impression dans notre âme, c'est le malheur de ceux dont la condition se rapproche le plus de la nôtre; et si les rois nous inspirent de la sympathie, c'est comme hommes, et non comme rois. Si leur rang accroît l'importance de leurs infortunes, il n'accroît pas notre intérêt. Il est possible que des peuples entiers se trouvent enveloppés dans leur destinée; mais notre sym-

1. *Journal étranger*, décembre 1761. (*Note de l'auteur.*)

pathie veut un objet particulier : l'idée de l'État est beaucoup trop abstraite pour nous toucher[1].

C'est faire injure au cœur humain, dit aussi Marmontel[2], et méconnaître la nature, que de croire qu'elle ait besoin de titres pour nous émouvoir. Les noms sacrés d'ami, de père, d'amant, d'époux, de fils, de mère, de frère, de sœur, d'homme enfin, avec des mœurs intéressantes, voilà les qualités pathétiques. Qu'importe quel est le rang, le nom, la naissance du malheureux que sa complaisance pour d'indignes amis et la séduction de l'exemple ont engagé dans les piéges du jeu, et qui gémit dans les prisons, dévoré de remords et de honte? Si vous demandez quel il est, je vous réponds : Il fut homme de bien, et pour son supplice il est époux et père; sa femme, qu'il aime et dont il est aimé, languit, réduite à l'extrême indigence, et ne peut donner que des larmes à ses enfants qui demandent du pain. Cherchez dans l'histoire des héros une situation plus touchante, plus morale, en un mot, plus tragique; et au moment où ce malheureux s'empoisonne; au moment où, après s'être empoisonné, il apprend que le ciel venait à son secours, dans ce moment douloureux et terrible, où, à l'horreur de mourir, se joint le regret d'avoir pu vivre heureux, dites-moi ce qui manque à ce sujet pour être digne de la Tragédie? L'extraordinaire, le merveilleux, me direz-vous? Et ne le voyez-vous pas ce merveilleux épouvantable, dans le passage rapide de l'honneur à l'opprobre, de l'innocence au crime, du doux repos au désespoir, en un mot, dans l'excès du malheur attiré par une faiblesse[3]?

1. Dans l'article du *Journal étranger*, auquel l'auteur vient de renvoyer, on lit les phrases suivantes : « Les noms des rois et des héros sont imposants sur le théâtre; mais tout ce qui impose n'intéresse pas. En fait de revers, il est vrai, l'élévation des personnages contribue au pathétique. Bélisaire mendiant excitera la pitié bien plus qu'un homme de la lie du peuple; mais, en général, plus les personnages sont près de nous, plus leur situation nous intéresse. Il est dans l'homme de ne s'affecter que de ce qui arrive à ses semblables; or, les rois ne sont nos semblables que par les sentiments de la nature et par ce mélange de biens et de maux qui confondent toutes les conditions en une seule, qui est celle de l'homme. » — Cet article n'est pas signé. (*Trad.*)

2. Ce passage se trouve dans les *Éléments de Littérature*, au mot *Tragédie*. (*Trad.*)

3. Marmontel fait ici allusion au drame anglais *le Joueur*, d'Edward Moore : imité en français par Saurin, et joué, sous le titre de *Béverley*, en 1768. (*Trad.*)

Mais on a beau présenter ces considérations aux Français, elles ont beau leur être recommandées par la plume de leurs Diderot et de leurs Marmontel, il ne paraît pas que la tragédie bourgeoise soit pour cela plus près de se développer chez eux. La nation est trop vaine, trop éprise des titres et autres avantages extérieurs. Tous, même les gens du commun, veulent être en relation avec les grands; et la société de leurs égaux leur paraît une mauvaise société. Sans doute un heureux génie peut exercer une grande influence sur ses compatriotes; la nature n'abandonne ses droits nulle part, et peut-être attend-elle aussi en ce pays l'auteur capable de la montrer dans toute sa vérité et dans toute sa force. Déjà l'essai d'un auteur anonyme, sous le titre de *Tableau de l'Indigence*[1], présente de grandes beautés; et en attendant que les Français y prennent goût, nous aurions pu l'adopter pour notre théâtre.

Les critiques adressées à la pièce allemande de *Miss Sara* par l'écrivain dont j'ai parlé plus haut, sont en partie fondées. Je crois pourtant que l'auteur aimera mieux garder ses défauts que de se donner la peine de remanier entièrement sa pièce, et cela peut-être sans succès. Il se souvient de ce que Voltaire disait dans une occasion semblable : « On ne peut pas toujours faire tout ce que nos amis nous conseillent. Il y a aussi des défauts inévitables. Si l'on voulait guérir un bossu de sa bosse, il faudrait lui ôter la vie. Mon enfant est bossu; mais il se trouve bien du reste[2]. »

1. « *L'Humanité* ou *le Tableau de l'Indigence*, triste drame, par un aveugle tartare. » L'auteur de cette pièce est Randon, qui a donné, dans la même année (1761), *Zamir*, « tragédie bourgeoise. » Randon est un disciple de Diderot. Son *Tableau de l'Indigence* est une œuvre bizarre, déclamatoire, vague et prolixe, digne de demeurer dans l'oubli. (*Trad.*)

2. Nous n'avons pas retrouvé le passage de Voltaire : ceci n'est qu'une traduction de l'allemand. (*Trad.*)

DOUZIÈME SOIRÉE. — *Le Joueur*, Regnard et Dufresny.

Le douzième soir (jeudi, 7 mai), on a représenté *le Joueur*, de Regnard.

Cette pièce est assurément la meilleure que Regnard ait faite; mais Rivière Dufresny, qui mit aussi un joueur sur la scène peu de temps après, a revendiqué l'honneur de l'invention[1]. Il se plaignit que Regnard lui eût dérobé le fond et différentes scènes; Regnard repoussa l'accusation, et maintenant tout ce que nous savons avec certitude de ce débat, c'est que l'un des deux s'est rendu coupable de plagiat. Si ce fut Regnard, eh bien! nous devons encore lui savoir gré d'avoir eu le cœur d'abuser de la confiance de son ami; il s'est emparé à notre profit d'une matière dont il prévoyait que l'autre ferait un mauvais usage. Nous n'aurions qu'un très-pauvre *Joueur*, s'il avait été plus scrupuleux. Pourtant il aurait dû avouer le fait, et laisser au pauvre Dufresny une part de l'honneur.

TREIZIÈME SOIRÉE. — *Le Philosophe marié*. — *L'Amant auteur et valet*, de Cérou.

Le treizième soir (vendredi, 8 mai), on a joué de nouveau *le Philosophe marié*, de Destouches; et la représentation s'est terminée par *l'Amant auteur et valet*.

L'auteur de cette jolie petite pièce s'appelle Cérou; il étudiait en droit, lorsqu'il la donna à jouer aux Italiens, à Paris, en 1740. Il y en a peu de mieux tournées.

1. La pièce de Dufresny avait pour titre *le Chevalier joueur* : elle tait en prose, et n'eut pas de succès. (*Trad.*)

QUATORZIÈME SOIRÉE. — *La Mère coquette*, de Quinault. *L'Avocat Patelin.*

Le quatorzième soir (lundi, 11 mai), on a joué *la Mère coquette*, de Quinault, et *l'Avocat Patelin.*

La première pièce passe auprès des connaisseurs pour l'une des meilleures du dernier siècle qui soit restée au théâtre français. Il s'y trouve en effet beaucoup d'excellent comique, qui n'aurait pas déparé le théâtre de Molière. Mais le cinquième acte et tout le dénoûment laissent beaucoup à désirer. Le vieil esclave dont il a été question dans les actes précédents ne paraît pas; la pièce se termine par une narration froide, quand nous étions préparés à voir une action théâtrale. D'ailleurs cette pièce se fait remarquer dans l'histoire du théâtre français, parce que le marquis ridicule qu'on y voit est le premier du genre qui ait paru sur la scène. *La Mère coquette* n'est pas non plus le titre qui convient le mieux à la pièce, et Quinault aurait pu s'en tenir au second, *les Amants brouillés.*

L'Avocat Patelin n'est autre chose qu'une vieille farce du quinzième siècle, qui obtint dans son temps un succès extraordinaire. Elle le méritait par sa rare gaieté et par son excellent comique, qui naît de l'action même et des situations, et non de simples traits de détail. Brueys en a rajeuni la langue et lui a donné la forme dans laquelle elle est représentée aujourd'hui. M. Eckhof joue parfaitement le rôle de Patelin.

QUINZIÈME SOIRÉE. — *L'Esprit fort*, de Lessing; de Brawe. — *Le Trésor*, de Pfeffel; *l'Ermite*, du même auteur.

Le quinzième soir (mardi, 12 mai), on a joué l'*Esprit fort*, de Lessing[1]. On connaît ici cette pièce sous le nom de

1. Cette comédie fut achevée en 1749. L'auteur avait vingt ans. (*Trad.*)

l'Esprit fort confondu, parce qu'on a voulu la distinguer du drame de M. de Brawe[1], qui porte le même titre. A proprement parler, on ne peut pas dire que celui qui se corrige est *confondu*. Adraste n'est pas non plus à lui seul l'esprit fort : plusieurs personnages ont ce caractère en commun avec lui. Henriette, cette fille vaine et irréfléchie, Jean le fripon, sont des variétés d'esprits forts; et tous ensemble complètent l'idée qui sert de titre à la pièce. Mais qu'importe le titre? Il suffit que la représentation ait été digne de toute espèce d'éloges[2]...

La soirée s'est terminée par une bergerie de M. Pfeffel, *le Trésor*.

L'auteur s'est fait connaître, avec quelque gloire, non-seulement par cette petite pièce, mais encore par une autre intitulée *l'Ermite*. Dans *le Trésor*, il a cherché à mettre plus d'intérêt qu'il n'y en a d'ordinaire dans nos bergeries, qui ne consistent qu'en galanterie. Seulement son style est souvent un peu recherché et précieux; les sentiments, qui ne sont déjà que trop raffinés, prennent par là un air tout à fait étudié et ne paraissent qu'un jeu d'esprit des plus froids. On en peut dire autant de son *Ermite*, qui a la prétention d'être un petit drame, fait pour être joué à la suite des pièces touchantes, au lieu des petites pièces qui paraissent trop gaies. L'intention est fort bonne; mais nous aimons mieux après tout passer des larmes au rire qu'au bâillement.

1. Encore un jeune poëte encouragé par Lessing, et enlevé à la poésie dramatique par une mort prématurée. De Brawe avait obtenu le second rang dans le concours dramatique dont nous avons parlé plus haut, et dont Lessing fut le principal juge. Il ne survécut pas à ce premier succès : il mourut à l'âge de vingt ans. Outre ce drame de *l'Esprit fort*, il venait d'écrire une tragédie de *Brutus*, que Lessing publia en 1768. (*Trad.*)

2. Nous supprimons l'éloge des acteurs. (*Trad.*)

SEIZIÈME SOIRÉE. — *Zayre*[1], de Voltaire. L'amour et la jalousie dans Voltaire et dans Shakespeare. Traduction de Shakespeare, par Wieland. *Zayre* traduite en anglais par Hill. D'une certaine singularité des tragédies anglaises. *Zayre* jouée sur un théâtre en Angleterre par des gens du monde. Traduction italienne de *Zayre*; traduction allemande; imitation hollandaise. Critique de la pièce par un poëte hollandais.

(N° XV, 19 *juin* 1677). — Le seizième soir (mercredi 13 mai), on a joué *Zayre*, de M. de Voltaire.

Ceux qui aiment l'histoire littéraire, dit M. de Voltaire, seront bien aises de savoir comment cette pièce fut faite. Plusieurs dames avaient reproché à l'auteur qu'il n'y avait pas assez d'amour dans ses tragédies; il leur répondit qu'il ne croyait pas que ce fût la véritable place de l'amour, mais que, puisqu'il leur fallait absolument des héros amoureux, il en ferait tout comme un autre. La pièce fut achevée en vingt-deux jours : elle eut un grand succès. On l'appelle à Paris *tragédie chrétienne*, et on l'a jouée fort souvent à la place de *Polyeucte*.

C'est donc aux dames que nous devons cette pièce, et elle restera longtemps la pièce favorite des dames. Un jeune et ardent souverain, qui n'a d'autre faiblesse que l'amour; un fier vainqueur, qui n'est vaincu que par la beauté; un sultan sans polygamie; un sérail transformé en la demeure libre et accessible d'une reine absolue; une jeune fille abandonnée, qui s'élève à la plus haute fortune par le seul pouvoir de ses beaux yeux; un cœur que se disputent la tendresse et la religion, qui se partage entre son Dieu et son idole, qui voudrait bien être dévot s'il ne fallait pas renoncer à l'amour; un jaloux qui reconnaît son injustice et s'en punit lui-même : si ces flatteuses idées ne séduisent pas le beau sexe, qu'est-ce qui pourra le séduire?

C'est l'amour même qui a dicté *Zayre*, dit assez joliment

1. C'est l'orthographe que porte l'édition de Genève de 1756, que Lessing avait sous les yeux. (*Trad.*)

un critique. Il eût été plus juste de dire : c'est la galanterie. Je ne connais qu'une tragédie à laquelle l'amour même ait mis la main : c'est *Roméo et Juliette*, de Shakespeare. Je ne nie pas que Voltaire prête à son héroïne amoureuse un langage très-délicat et très-décent pour traduire ses sentiments : mais qu'est-ce que le mérite de cette expression, comparé à la peinture vivante des détours les plus secrets par lesquels l'amour se glisse dans notre âme, de tous les avantages insensibles qu'il y prend, de tous les artifices à l'aide desquels il subjugue toutes les autres passions, jusqu'à ce qu'il devienne le tyran de tous nos désirs et de toutes nos aversions? Voltaire entend à merveille, si je puis m'exprimer ainsi, le style de chancellerie de l'amour; c'est-à-dire, le langage et le ton dont l'amour se sert quand il veut s'exprimer avec circonspection et avec mesure, et ne rien dire que ce dont il peut répondre devant la prude sophiste et le froid critique. Mais le plus fin diplomate n'est pas toujours celui qui sait le mieux les secrets du gouvernement; ou si Voltaire a vu aussi profondément que Shakespeare dans l'essence de l'amour, il n'a pas du moins voulu le montrer ici, et l'œuvre est restée bien au-dessous de l'auteur.

On en peut dire à peu près autant de la jalousie. Orosmane jaloux fait assez pauvre figure en face d'Othello. Et cependant Othello a servi manifestement de modèle à Orosmane. Cibber dit que Voltaire s'est emparé de la torche qui a mis le feu au bûcher tragique dressé par Shakespeare[1]. J'aurais dit : Il a dérobé à ce bûcher enflammé un brandon, et encore un brandon qui fume plus

1. From English plays, *Zara's* French author fir'd,
Confess'd his Muse beyond herself inspir'd;
From rack'd Othello's rage, he rais'd his style
And snatch'd the brand, that lights this tragic pile.
(*Note de l'auteur.*)

« Le poëte français, auteur de *Zaïre*, enflammé par la tragédie anglaise, a confessé que sa Muse en avait reçu une inspiration qui l'avait transportée au-dessus d'elle-même. Ravi des angoisses et de la fureur d'Othello, il a élevé son style et saisi le brandon qui communique la flamme à ce bûcher tragique. » (*Trad.*)

qu'il ne brille et n'échauffe. Nous entendons parler un jaloux dans la personne d'Orosmane; nous le voyons agir avec la précipitation d'un jaloux; mais sur la jalousie, nous n'apprenons ni plus ni moins que nous n'en savions déjà. *Othello*, au contraire, est le manuel le plus complet de cette triste frénésie; là, nous pouvons apprendre tout ce qui la concerne et tous les moyens de l'exciter et de l'éviter.

— Mais quoi? toujours Shakespeare? diront quelques-uns de nos lecteurs; lui seul a donc tout entendu mieux que les Français? Cela nous fâche, car nous ne pouvons pas le lire. — Je saisis cette occasion pour rappeler au public ce qu'il paraît avoir résolu d'oublier. Nous avons une traduction de Shakespeare. Elle est à peine terminée et, personne ne s'en occupe déjà plus[1]. Les critiques en ont dit beaucoup de mal. J'aurais grande envie d'en dire beaucoup de bien. Ce n'est pas pour le plaisir de contredire ces habiles personnes, ni pour justifier les défauts qu'elles y ont remarqués; mais c'est parce que je crois qu'on n'aurait pas dû faire tant de bruit de ces défauts. L'entreprise était difficile; un autre que M. Wieland se serait plus souvent trompé dans la rapidité du travail, et aurait plus souvent sauté par-dessus les difficultés, soit par ignorance, soit par paresse. Mais ce qu'il a bien fait, il est difficile que jamais personne le fasse mieux. Tel qu'il est, le Shakespeare qu'il nous a donné est un livre qu'on ne saurait assez recommander chez nous. Nous aurons longtemps à étudier les beautés qu'il nous a fait connaître, avant que les taches qui s'y trouvent mêlées nous offensent assez pour qu'une meilleure traduction nous devienne nécessaire.

Mais revenons à *Zayre*. L'auteur la présenta sur la scène en l'année 1733[2]. Trois ans après, elle était traduite en anglais, et jouée à Londres sur le théâtre de Drury-Lane. Le traducteur était Aaron Hill, poëte dramatique lui-

1. La traduction de Shakespeare par Wieland date de 1762. (*Trad.*)
2. Elle fut représentée pour la première fois le 13 août 1732. (*Trad.*)

même, et non des plus mauvais. Voltaire en fut très-flatté et ce qu'il en dit dans son *Epître dédicatoire* à l'Anglais Fakener[1], sur ce ton de modestie orgueilleuse qui lui est propre, mérite d'être lu. Mais il ne faut pas prendre tout ce qu'il dit pour des vérités. Malheur à qui ne porte pas dans la lecture des écrits de Voltaire en général ce scepticisme avec lequel il en a écrit une partie!

Il dit, par exemple, à son ami anglais :

Vous aviez une coutume à laquelle M. Addison[2] s'est asservi lui-même, tant l'usage tient lieu de raison et de loi. Cette coutume peu raisonnable était de finir chaque acte par des vers d'un goût différent du reste de la pièce, et ces vers devaient nécessairement renfermer une comparaison. Phèdre, en sortant du théâtre, se comparait poétiquement à une biche, Caton à un rocher, Cléopâtre à des enfants qui pleurent jusqu'à ce qu'ils soient endormis. Le traducteur de *Zayre* est le seul qui ait osé maintenir les droits de la nature contre un goût si éloigné d'elle. Il a proscrit cet usage; il a senti que la passion doit parler un langage vrai; et que le poëte doit se cacher toujours pour ne laisser paraître que le héros.

Il n'y a pas plus de trois inexactitudes dans ce passage, et ce n'est guère pour M. de Voltaire. Les Anglais, depuis Shakespeare et peut-être avant lui, ont eu l'habitude de terminer leurs actes écrits en vers non rimés par une couple de lignes rimées : cela est vrai. Mais il est absolument faux que ces lignes rimées ne renfermassent et ne dussent renfermer que des comparaisons; et je ne comprends pas que M. de Voltaire ait pu dire en face quelque

1. Non; mais dans sa seconde lettre au même M. Fakener, 1736. (*Trad.*)

2. « Le plus sage de vos écrivains, » ajoute Voltaire. Comment pourrait-on bien traduire ce mot-là? *Sage* se dit *weise* en allemand ; mais qui pourrait en ce sens reconnaître Addison pour le plus sage (*der weiseste*, c'est-à-dire le plus savant) des écrivains anglais? Il me revient à l'esprit que les Français appellent également *sage* une jeune fille à qui l'on ne peut reprocher de faux pas, de chute grossière. Peut-être cette acception conviendrait-elle ici. Et, en ce sens, on pourrait bien traduire : « Addison, celui de vos écrivains qui se rapproche le plus de nous autres Français, gens calmes et insipides. » (*Note de l'auteur.*)

chose de pareil à un Anglais, qu'il devait soupçonner d'avoir lu aussi les poëtes tragiques de son pays.

En second lieu, il est faux que Hill, dans sa traduction de *Zayre*, ait abandonné cet usage. A la vérité, il est presque incroyable que M. de Voltaire n'ait pas dû regarder la traduction de sa pièce plus exactement que moi ou tout autre. Il faut pourtant bien que cela soit. Car, aussi vrai qu'elle est écrite en vers blancs, chaque acte se termine par deux ou quatre lignes rimées. Sans doute, elles ne contiennent pas de comparaison, mais, comme je l'ai dit, de toutes ces conclusions rimées par lesquelles Shakespeare, Johnson, Dryden, Lee, Otway, Rowe, et tous enfin terminent leurs actes, il y en a certainement cent contre cinq qui n'en renferment pas non plus. Qu'est-ce que Hill a donc fait de particulier?

Et quand il présenterait réellement cette exception que Voltaire lui attribue, il serait encore faux, en troisième lieu, que son exemple ait eu l'influence que Voltaire lui prête. A cette heure encore, il paraît en Angleterre autant, sinon plus, de drames dont les actes se terminent par des lignes rimées que d'autres qui ne présentent pas ce caractère. Hill lui-même ne s'est entièrement affranchi de l'ancienne mode dans aucune des pièces qu'il a faites depuis sa traduction de *Zayre*.

Et qu'importe enfin que nous entendions ou que nous n'entendions pas des rimes pour terminer? Quand il y en a, peut-être sont-elles utiles à l'orchestre, peut-être donnent-elles le signal de prendre les instruments; et quand ce signal viendrait de la pièce même, cela ne vaut-il pas mieux que de le donner à l'aide d'un sifflet ou d'une clef?

(N° XVI, 23 *juin* 1767). — Les acteurs anglais, au temps de Hill, manquaient un peu bien fort de naturel. Dans la tragédie surtout, leur jeu était extrêmement violent et outré. Pour exprimer des passions véhémentes, ils criaient et se démenaient comme des possédés; et le reste, ils le déclamaient avec une solennité roide et ampoulée, qui, à

chaque mot, trahissait le comédien. Aussi, lorsque ce poëte pensa à faire représenter sa traduction de *Zayre*, il confia le rôle de l'héroïne à une jeune femme qui n'avait encore jamais joué la tragédie. Il se fit le raisonnement suivant : Cette jeune femme a du sentiment, les avantages de la voix et de la figure; elle a de la tenue; elle n'a pas encore pris le ton faux du théâtre; elle n'a pas besoin de commencer par désapprendre de mauvaises leçons; si elle peut seulement prendre sur elle d'être réellement pendant deux heures ce qu'elle représente, elle n'a qu'à parler de sa voix naturelle, et tout ira bien. Tout alla bien, en effet, et les pédants de théâtre, qui soutenaient contre Hill qu'il n'y avait qu'une personne très-exercée et très-expérimentée qui pût être à la hauteur d'un pareil rôle, se trouvèrent confondus. Cette jeune actrice était la femme du comédien Colley Cibber; et son début à dix-huit ans fut un coup de maître. Il est à remarquer qu'en France aussi, l'actrice qui joua pour la première fois Zayre était une débutante. Ce rôle rendit tout d'un coup célèbre la jeune et séduisante Mlle Gossin : Voltaire lui-même fut si charmé de ses grâces, qu'elles lui inspirèrent des lamentations sur sa jeunesse écoulée.

Le rôle d'Orosmane avait été entrepris par un parent de Hill, qui n'était pas un comédien de profession, mais bien un homme du monde. Il jouait par goût, et il ne se fit pas le moindre scrupule de paraître en public pour montrer un talent qui est aussi estimable qu'aucun autre. En Angleterre, il n'est pas rare de voir ainsi des hommes de condition prendre part à une représentation pour leur seul plaisir.

Tout ce qu'il y a de surprenant en cela, dit Voltaire, c'est que nous nous en étonnions. Nous devrions faire réflexion que toutes les choses de ce monde dépendent de l'usage et de l'opinion. La Cour de France a dansé sur le théâtre avec les acteurs de l'Opéra, et on n'a rien trouvé en cela d'étrange, sinon que la mode de ces divertissements ait fini. Pourquoi sera-t-il plus étonnant de réciter que de danser en public? Y a-t-il

d'autre différence entre les deux arts, sinon que l'un est autant au-dessus de l'autre, que les talents où l'esprit a quelque part sont au-dessus de ceux du corps[1].

Le comte Gozzi a donné une traduction très-exacte et très-élégante de *Zayre* en italien; elle se trouve dans le troisième volume de ses œuvres. Dans quelle langue de tendres plaintes peuvent-elles avoir un accent plus touchant qu'en italien? Mais la liberté que Gozzi a prise vers la fin de la pièce ne saurait guère être approuvée.

Après qu'Orosmane s'est frappé de son poignard, Voltaire lui fait dire encore quelques mots pour nous rassurer sur le sort de Nérestan. Que fait Gozzi? En véritable Italien, il a pensé qu'un Turc ne devait pas expirer si tranquillement. Il met donc encore dans la bouche du soudan une tirade pleine d'exclamations, de gémissements et de désespoir. Je la citerai en note, pour la singularité du fait[2].

On est vraiment surpris de voir combien le goût allemand s'éloigne en ceci du goût italien. Pour les Italiens, Voltaire est trop court; pour nous autres Allemands, il est trop long. A peine Orosmane a-t-il dit : « Je l'adorais et je l'ai vengée; » à peine s'est-il donné le coup de la mort, que nous laissons tomber le rideau. Mais est-il bien vrai

1. Seconde lettre à M. Fakener. (*Trad.*)

2. Questo mortale orror, che per le vene
Tutte mi scorre, omai non è dolore,
Che basti ad appagarti, anima bella.
Feroce cor, cor dispietato, e misero,
Paga la pena del delitto orrendo.
Mani crudeli — oh Dio — Mani, che siete
Tinte del sangue di si cara donna,
Voi — voi — dov' è quel ferro? Un' altra volta
In mezzo al petto. — Oimè, dov' è quel ferro?
L'acuta punta —
Tenebre, e notte
Si fanno intorno —
Perchè non posso —
Non posso spargere
Il sangue tutto?
Si, si, lo spargo tutto, anima mia,
Dove sei? — più non posso — oh Dio! non posso —
Vorrei — vederti — io manco, io manco, oh Dio!
(*Note de l'auteur.*)

que le goût allemand le veuille ainsi? Nous faisons de ces retranchements dans beaucoup de pièces. Mais pourquoi les faisons-nous? Voulons-nous donc sérieusement qu'une tragédie se termine comme une épigramme; qu'elle finisse toujours par un coup de poignard ou par le dernier soupir des héros? D'où nous vient à nous, paisibles et graves Allemands, cette impatience pétulante, qui ne nous permet plus de rien entendre, une fois le sacrifice accompli, pas même quelques mots indispensables pour le complet achèvement de la pièce? Mais je cherche en vain la cause de ce qui n'est pas. Nous aurions bien assez de sang-froid pour écouter le poëte jusqu'à la fin, si l'acteur voulait bien avoir assez de confiance en nous. Nous serions fort aises d'entendre les derniers ordres du généreux sultan, et tout prêts à partager l'admiration et la compassion de Nérestan. Eh bien! cela ne sera pas. — Pourquoi? — Je n'en sais rien. Ne serait-ce pas la faute des acteurs qui jouent Orosmane? On comprendrait assez pourquoi ils veulent avoir le dernier mot. Poignardé et applaudi!... Il faut pardonner aux artistes de petites vanités.

Dans aucun pays, *Zayre* n'a trouvé un critique plus sévère que chez les Hollandais. Frédéric Duim, peut-être un parent du célèbre acteur du théâtre d'Amsterdam, trouva dans cette pièce tant de fautes à relever, qu'il lui parut bien aisé d'en faire une meilleure. Il en fit, en effet, — comment dirai-je? — une autre, dans laquelle la conversion de Zayre forme l'action principale[1]. Au dénoûment, le sultan triomphe de son amour et renvoie Zayre, devenue chrétienne, dans sa patrie, avec toute la pompe digne du rang où il avait voulu l'élever; le vieux Lusignan en meurt de joie. Je ne pense pas qu'on désire en savoir davantage. La seule faute impardonnable, chez un poëte tragique, est de nous laisser froids, sût-il d'ailleurs nous intéresser, et tirer tout le parti qu'il lui plaira des petites règles mé-

1. *Zatre, bekeerde Turkinne*, Treurspel. Amsterdam, 1745. (*N. de l'auteur.*)

caniques. Les Duims peuvent critiquer, mais qu'ils ne prétendent pas tendre eux-mêmes l'arc d'Ulysse.

Je ne voudrais pas pourtant que son peu de succès à corriger la pièce fît croire que sa critique n'est pas fondée : elle l'est parfaitement en plusieurs points. Il a surtout très-bien remarqué les invraisemblances de la pièce de Voltaire par rapport au lieu et ce qu'il y a de défectueux dans les entrées et les sorties des personnages, qui ne sont pas assez motivées. L'absurdité de la scène VI de l'acte III ne lui a pas non plus échappé.

Orosmane, dit-il, vient chercher Zayre pour la mener à la mosquée. Zayre refuse, sans donner le moindre motif de son refus; elle sort, et Orosmane reste là comme un niais (*als eenen lafhartigen*). Est-ce bien conforme à sa dignité? Est-ce bien d'accord avec son caractère? Pourquoi ne presse-t-il pas Zayre de s'expliquer plus clairement? Pourquoi ne la suit-il pas dans le sérail? Ne pouvait-il pas l'y suivre?

Bon Duim! si Zayre s'était expliquée plus clairement, que seraient devenus les autres actes? Toute la tragédie ne s'en allait-elle pas à vau-l'eau?

Très-bien! mais la deuxième scène du troisième acte n'est pas moins bizarre. Orosmane revient trouver Zayre : elle s'en va encore sans la moindre explication; et Orosmane, le pauvre bonhomme (*dien goeden hals*), se console cette fois par un monologue.

Mais, comme je l'ai déjà dit, il fallait bien faire durer l'intrigue, ou l'incertitude, jusqu'au cinquième acte; et si toute la catastrophe tient à un fil, il y a des événements plus importants dans le monde, qui ne tiennent à rien de plus solide.

La dernière scène dont j'ai parlé est celle où l'acteur qui jouait le rôle d'Orosmane a pu le mieux montrer les finesses de son art. C'est un éclat tempéré, qui ne peut être apprécié que par un fin connaisseur. Le personnage va passer d'un sentiment à un autre : ce passage doit être si naturellement ménagé par le jeu muet, que le specta-

teur ne sente aucune secousse et se trouve entraîné par une gradation rapide et cependant sensible. D'abord, Orosmane se montre dans toute sa générosité, disposé à pardonner à Zayre, au cas où son cœur se trouverait déjà pris, à condition qu'elle soit assez loyale pour ne lui en point faire un mystère. Cependant sa passion se réveille, et il exige le sacrifice de son rival. Il s'attendrit assez pour assurer Zayre de toute sa clémence à cette condition. Mais comme elle continue d'affirmer son innocence, contre laquelle il croit avoir des preuves si manifestes, le plus extrême ressentiment s'empare de lui peu à peu. Et ainsi il passe de la fierté à la tendresse et de la tendresse à l'indignation. Toutes les nuances que Remond de Saint-Albine, dans *le Comédien*[1], recommande d'observer, sont si exactement ménagées par M. Eckhof, qu'on dirait que lui seul a servi de modèle au critique.

DIX-SEPTIÈME SOIRÉE. — *Sidney*, de Gresset; Eckhof. — *A-t-il des Aïeux?* d'après l'Affichard.

(N° XVII, 26 *juin* 1767). — Le dix-septième soir (jeudi, 14 mai), on a représenté *Sidney*, de Gresset.

Cette pièce parut pour la première fois sur le théâtre en 1745. Une comédie contre le suicide ne pouvait pas avoir un grand succès à Paris. Les Français dirent que c'était une pièce pour les gens de Londres. Je ne sais trop : les Anglais pourraient bien trouver que Sidney n'est pas assez Anglais; il ne va pas assez vite en besogne; il philosophe trop avant d'en venir à l'action, et pas assez quand

1. *Le Comédien*, part. II, ch. x, p. 209. (*Note de l'auteur.*) — Lessing avait publié des *Extraits* traduits de cet ouvrage dans sa *Bibliothèque théâtrale* (1754), 1re livr., n° 4. Il l'a très-souvent présent à l'esprit dans ses observations sur l'art du comédien. (*Trad.*)

il croit l'avoir accomplie; son désespoir pourrait paraître une pusillanimité honteuse; et même le fait d'être ainsi mené par un domestique français pourrait sembler à plus d'un Anglais une humiliation digne de la corde.

Mais telle qu'elle est, la pièce nous paraît fort bonne, à nous autres Allemands. Nous aimerions assez à pallier, comme Sidney, un acte de frénésie par un peu de philosophie. D'autre part, nous ne trouvons pas notre honneur blessé, quand on nous empêche d'achever un trait de sottise et qu'on nous arrache l'aveu d'avoir philosophé à faux. Nous nous trouvons donc si bien disposés pour Dumont, en dépit de sa forfanterie française, que nous sommes contrariés de l'étiquette que le poëte observe à son égard. Au moment où Sidney apprend que, grâce à la prévoyance de ce domestique, il n'est pas plus près de mourir que l'homme de France qui se porte le mieux, Gresset lui fait dire :

A peine je le crois.....
Rosalie!... Hamilton!... et toi dont l'heureux zèle, etc.

Pourquoi cet ordre hiérarchique? Est-il permis de sacrifier la reconnaissance à la politesse? C'est le serviteur qui l'a sauvé, c'est au serviteur qu'appartient la première parole, la première expression de la joie, tout serviteur qu'il est, et quelque inférieur qu'il soit à son maître et aux amis de son maître. Si j'étais acteur, je n'hésiterais pas à faire ici ce qu'aurait dû faire le poëte. Si je ne pouvais changer son texte pour adresser ma première parole à mon sauveur, je lui adresserais du moins un premier regard d'attendrissement; c'est lui que j'irais embrasser tout d'abord; puis je me tournerais vers Rosalie et vers Hamilton, et je reviendrais ensuite à lui. Ayons toujours plus à cœur de faire preuve de sentiments humains que de politesse!

M. Eckhof joue le rôle de Sidney avec une perfection!... C'est, sans contredit, l'un de ses plus forts rôles. On ne

peut guère exprimer avec plus d'art et une plus grande vérité cette mélancolie enthousiaste, ce sentiment d'un cœur qui ne sent plus, si je puis parler ainsi : car c'est là l'état de l'âme de Sidney. Quelle variété de gestes pittoresques, à l'aide desquels il donne, pour ainsi dire, une figure et un corps à des considérations générales et transforme ses plus intimes sentiments en objets visibles! Quel accent de conviction entraînant!

La soirée s'est terminée par une pièce en un acte d'après le français de l'Affichard, sous ce titre : *A-t-il des aïeux* [1]? On devine tout d'abord qu'il doit y avoir là un sot ou une sotte pour qui les ancêtres sont l'affaire principale. Un jeune homme bien élevé, mais d'une extraction douteuse, recherche la main de la belle-fille d'un marquis. Le consentement de la mère dépend de l'éclaircissement de ce point. Le jeune homme se suppose seulement beau-fils d'un certain bourgeois nommé Lysandre; mais il se trouve que Lysandre est son véritable père. Il n'y aurait donc plus à songer au mariage, si l'on ne découvrait que c'est par suite de malheurs que Lysandre lui-même est descendu à la condition bourgeoise. En réalité il est d'aussi bonne naissance que le marquis : il est son fils, et ce sont des écarts de jeunesse qui l'ont chassé de la maison paternelle. Il essaye de se servir de son fils pour se réconcilier avec son père. La réconciliation réussit et rend la fin de la pièce très-touchante.

Mais puisque le ton principal est plus touchant que comique, le titre ne devrait-il pas aussi nous y préparer? Le titre est, en vérité, une bagatelle; mais dans ce cas particulier je ne l'aurais pas tiré du seul caractère ridicule que présente la pièce. Le titre ne doit ni annoncer ni épuiser le contenu de l'ouvrage, mais il ne devrait pas non plus nous égarer. Et c'est un peu ce que fait celui-ci. Qu'y a-t-il de plus facile à changer qu'un titre? Quant aux autres

1. La pièce de l'Affichard a pour titre *la Famille*. (*Trad.*)

modifications que l'auteur allemand a fait subir à l'original, elles sont plutôt avantageuses à la pièce : elles lui donnent cette couleur indigène qui manque presque à toutes les pièces empruntées au théâtre français.

DIX-HUITIÈME SOIRÉE. — *Le Tambour nocturne*, de Destouches. Addison, auteur dramatique.

Le dix-huitième soir (vendredi, 15 mai), on a joué *le Tambour nocturne*.

Cette pièce est réellement originaire de l'anglais. Addison, de qui elle est empruntée, n'a écrit qu'une seule tragédie et une seule comédie. La poésie dramatique en général n'était pas sa vocation. Mais un bon esprit sait toujours se tirer d'affaire, et ses deux ouvrages, à défaut des plus hautes beautés de leurs genres respectifs, en présentent du moins d'autres, qui en font encore des œuvres très-estimables. Il a cherché, dans l'un comme dans l'autre genre, à se rapprocher de la régularité française; mais vingt Addisons ne feraient pas que cette régularité fût du goût des Anglais. Que ceux-là s'en contentent qui ne connaissent pas de beautés supérieures !

Destouches, qui avait connu personnellement Addison en Angleterre, a remanié sa comédie sur un modèle encore plus français. Nous la jouons dans la forme que Destouches lui a donnée : on y trouve réellement plus de délicatesse et de naturel, mais aussi beaucoup plus de froideur et de faiblesse. Cependant, si je ne me trompe, Mme Gottsched, à qui la traduction allemande est attribuée, a eu sous la main aussi l'original anglais et y a repris plusieurs idées heureuses.

DIX-NEUVIÈME SOIRÉE. — *Le Philosophe marié*, de Destouches.

---

que le goût allemand le veuille ainsi? Nous faisons de ces retranchements dans beaucoup de pièces. Mais pourquoi les faisons-nous? Voulons-nous donc sérieusement qu'une tragédie se termine comme une épigramme; qu'elle finisse toujours par un coup de poignard ou par le dernier soupir des héros? D'où nous vient à nous, paisibles et graves Allemands, cette impatience pétulante, qui ne nous permet plus de rien entendre, une fois le sacrifice accompli, pas même quelques mots indispensables pour le complet achèvement de la pièce? Mais je cherche en vain la cause de ce qui n'est pas. Nous aurions bien assez de sang-froid pour écouter le poëte jusqu'à la fin, si l'acteur voulait bien avoir assez de confiance en nous. Nous serions fort aises d'entendre les derniers ordres du généreux sultan, et tout prêts à partager l'admiration et la compassion de Nérestan. Eh bien! cela ne sera pas. — Pourquoi? — Je n'en sais rien. Ne serait-ce pas la faute des acteurs qui jouent Orosmane? On comprendrait assez pourquoi ils veulent avoir le dernier mot. Poignardé et applaudi!... Il faut pardonner aux artistes de petites vanités.

Dans aucun pays, *Zayre* n'a trouvé un critique plus sévère que chez les Hollandais. Frédéric Duim, peut-être un parent du célèbre acteur du théâtre d'Amsterdam, trouva dans cette pièce tant de fautes à relever, qu'il lui parut bien aisé d'en faire une meilleure. Il en fit, en effet, — comment dirai-je? — une autre, dans laquelle la conversion de Zayre forme l'action principale[1]. Au dénoûment, le sultan triomphe de son amour et renvoie Zayre, devenue chrétienne, dans sa patrie, avec toute la pompe digne du rang où il avait voulu l'élever; le vieux Lusignan en meurt de joie. Je ne pense pas qu'on désire en savoir davantage. La seule faute impardonnable, chez un poëte tragique, est de nous laisser froids, sût-il d'ailleurs nous intéresser, et tirer tout le parti qu'il lui plaira des petites règles mé-

1. *Zaïre, bekeerde Turkinne*, Treurspel. Amsterdam, 1745. (*N. de l'auteur.*)

difficile à définir; on ne sait où le ranger; il change de ton en même temps que d'interlocuteur; tantôt c'est un railleur fin et spirituel, tantôt un gros farceur, tantôt un tendre écolier à peine échappé des bancs : tantôt un petit-maître effronté. Sa reconnaissance avec Cléanthis n'est pas médiocrement comique, mais elle n'est guère naturelle.

La manière dont Mlle Beauval et la Thorillière ont joué ces rôles pour la première fois s'est transmise d'acteurs en acteurs. Ce sont les grimaces les plus disgracieuses du monde; mais, comme elles sont consacrées par la tradition en France et en Allemagne, personne ne s'avise d'y rien changer, et je me garderais bien de dire qu'on les supporterait à peine dans les farces les plus triviales. Le caractère le meilleur, le plus drôle et le plus achevé est celui de Thaler, vrai paysan, madré et sans gêne, pétillant de traits malicieux. Au point de vue du plan de la pièce, ce personnage n'est nullement épisodique; il est, au contraire, aussi bien imaginé qu'indispensable pour le dénoûment [1].

VINGT ET UNIÈME SOIRÉE. — *Les Fausses Confidences*, de Marivaux. Apologie du personnage d'Arlequin. — La Neuber; Gottsched; Mœser, sur le comique grotesque.

(N° XVIII, 30 juin 1767). — Le vingt et unième soir (mercredi, 20 mai), on a joué une comédie de Marivaux, *les Fausses Confidences*.

Marivaux a travaillé près d'un demi-siècle pour les théâtres de Paris; sa première pièce est de l'an 1712, et il est mort en 1763, à l'âge de soixante-douze ans. Le nombre de ses comédies s'élève à une trentaine environ : Arlequin joue un rôle dans plus des deux tiers de ces pièces, parce que l'auteur les destinait à la scène italienne. *Les Fausses Confidences* appartiennent à cette catégorie; jouées pour

1. *Histoire du Théâtre françois*, t. XIV, p. 161. (*Note de l'auteur.*)

la première fois en 1763, sans grand succès, elles furent reprises deux ans plus tard avec un succès d'autant plus grand.

Les pièces de Marivaux, malgré la diversité des caractères et des intrigues, ont entre elles un grand air de ressemblance. On y trouve toujours le même esprit chatoyant et trop souvent recherché, la même analyse métaphysique des passions, le même langage fleuri et rempli de néologismes. Ses plans ne présentent qu'une étendue fort restreinte; mais, en habile chorégraphe, il sait parcourir le cercle étroit qu'il s'est tracé à pas si petits et cependant si nettement gradués, qu'à la fin nous croyons avoir fait avec lui autant de chemin qu'avec un autre.

Depuis que la Neuber [1], *sous les auspices* [2] de Sa Magnificence M. le professeur Gottsched, a solennellement banni Arlequin de son théâtre, toutes les scènes allemandes qui tenaient à passer pour régulières ont paru adhérer à la sentence portée contre lui. Je dis « ont paru, » car, au fond, elles n'ont supprimé que la jaquette bariolée et le nom du personnage; mais quant au rôle de bouffon, elles l'ont gardé. La Neuber elle-même a joué une multitude de pièces où le principal personnage était Arlequin. Mais chez elle, il s'appelait Jeannot [3], et il était habillé tout de blanc, au lieu d'être bariolé. Voilà un grand triomphe pour le bon goût!

1. L'attachement du public allemand pour le personnage d'Arlequin, qui remplissait, pour ainsi dire, à lui seul le théâtre, menaçait de maintenir le drame national dans la barbarie. Gottsched s'entendit avec la Neuber, femme d'un grand courage, qui dirigeait une troupe dramatique, d'où sont sortis tous les grands comédiens de l'Allemagne au dix-huitième siècle. Au mois d'octobre 1737, une représentation solennelle fut préparée à Leipzig. On fit sur la scène le procès d'Arlequin. Il fut condamné au bannissement perpétuel et brûlé sur le bûcher. Cette cérémonie, composée par la Neuber elle-même, fut, dit Lessing, « la plus grande des arlequinades. » Il ne suffisait pas, en effet, de brûler un mannequin, si l'on ne réussissait pas à réformer le goût du public. La Neuber fit les efforts les plus courageux pour retenir les spectateurs avec des drames réguliers : elle succomba à la peine, et mourut pauvre et oubliée. Voir *Lessing*, par L. Crouslé, p. 228-237. (*Trad.*)

2. Ces mots sont en latin dans le texte. (*Trad.*)

3. *Haennschen*. (*Trad.*)

Dans *les Fausses Confidences*, il y a aussi un Arlequin; mais dans la traduction allemande, il est devenu *Peter*. La Neuber est morte, Gottsched est mort : j'aurais cru qu'on lui rendrait la jaquette. — Sérieusement, s'il est supportable sous des noms étrangers, pourquoi pas sous le sien? — C'est une figure exotique, dit-on. — Qu'importe! Je voudrais bien que tous les sots qu'il y a chez nous fussent des produits exotiques! — Il a des façons d'agir que personne n'a parmi nous! — Eh bien! il n'a pas besoin de longs discours pour se faire connaître. — C'est un contresens de voir tous les jours le même individu paraître dans des pièces différentes. — Il ne faut pas le considérer comme un individu, mais comme un genre. Ce n'est pas Arlequin qui paraît aujourd'hui dans *Timon*, demain dans *le Faucon*, après-demain dans *les Fausses Confidences*, comme s'il avait le don d'ubiquité; ce sont des arlequins. Le genre comporte mille variétés; celui de *Timon* n'est pas celui du *Faucon :* l'un vivait en Grèce, l'autre en France; mais parce que leurs caractères ont des traits communs, on leur a donné un nom commun. Pourquoi serions-nous plus dégoûtés, plus difficiles dans nos plaisirs, plus dociles à d'insipides raisonnements, — je ne dirai pas que les Français et les Italiens, — mais que les Romains et les Grecs eux-mêmes? Le parasite de leurs comédies était-il autre chose qu'Arlequin? Ne portait-il pas aussi son costume propre et singulier, avec lequel il passait d'une pièce à l'autre? Les Grecs n'avaient-ils pas un genre de drame qui leur était propre, où les Satyres devaient toujours être mêlés, que la fable de la pièce s'y prêtât ou non?

Il y a quelques années qu'Arlequin a défendu sa cause devant le tribunal de la vraie critique avec autant de gaieté que de bon sens. Je recommande le traité de M. Möser sur le *comique grotesque*[1] à tous ceux de mes lecteurs qui ne le connaissent pas encore; pour ceux qui

1. 1761. Voyez Gervinus, *Histoire de la Poésie allemande*, t. IV, p. 347. (*Trad.*)

le connaissent, je suis assuré de leur suffrage. Il y est question en passant d'un certain écrivain, qui a, dit-on, assez de sens pour devenir un jour l'apologiste d'Arlequin. Il l'est devenu! pensera-t-on. Non, il l'a toujours été. Il ne se souvient pas d'avoir jamais élevé ni songé à élever contre Arlequin l'objection que M. Möser lui attribue[1].

VINGT-DEUXIÈME SOIRÉE. — *Zelmire*, de du Belloy. — *Le Siége de Calais*, du même auteur. Indifférence du public allemand pour le théâtre. Vie de du Belloy. *Zelmire* jugée par un critique français. Des sujets historiques et des sujets d'invention dans la tragédie. De la traduction allemande de *Zelmire*. De la versification française. De l'acteur Borchers.

Le vingt-deuxième soir (jeudi, 21 mai), on a joué *Zelmire*, de M. du Belloy.

On ne saurait, à moins d'être tout à fait étranger à la littérature française contemporaine, ignorer le nom de du Belloy, de l'auteur du *Siége de Calais*. Si la pièce ne vaut pas le bruit que les Français en ont fait, du moins ce bruit fait honneur aux Français. Il prouve que c'est un peuple jaloux de sa gloire; qui n'est pas devenu indifférent aux grandes actions de ses ancêtres; qui croit à la dignité du poëte et à l'influence du théâtre sur la vertu et sur les mœurs; qui ne considère pas le premier comme un membre inutile de la société, et le second comme une de ces choses qui ne sont bonnes qu'à occuper des oisifs affairés. Combien à cet égard nous sommes encore loin des Français! Pour le dire nettement, nous sommes encore en comparaison d'eux de vrais barbares! Plus barbares que nos barbares ancêtres, qui tenaient un chanteur pour un homme de grand prix; et, en dépit de leur indifférence pour les arts et les lettres, si on leur eût demandé lequel des deux est le citoyen le plus utile, d'un barde ou d'un trafiquant

1. Nous retranchons quelques mots sur les acteurs. (*Trad.*)

de peaux d'ours et d'ambre, ils auraient regardé cette question comme celle d'un niais.— De quelque côté que je regarde en Allemagne, on n'a pas encore bâti la ville qui doit témoigner à un poëte allemand la millième partie de la considération et de la reconnaissance que Calais a témoignée à du Belloy. Qu'on dise que l'on reconnaît bien là la vanité française; soit: mais que nous sommes encore loin d'être capables d'une vanité pareille! Faut-il s'en étonner? Nos gens de lettres eux-mêmes ont la petitesse de confirmer la nation dans son dédain pour tout ce qui ne sert pas à remplir la bourse. Parlez d'une œuvre de génie, quelle qu'elle soit; parlez d'encouragements à donner aux arts; exprimez le vœu qu'une cité riche et florissante veuille bien favoriser seulement de sa sympathie la récréation la plus noble qu'on puisse offrir à des hommes qui ont supporté au milieu des affaires le poids du jour et de la chaleur; dites que c'est le passe-temps le plus utile pour d'autres, qui ne veulent pas avoir d'affaires, — car le théâtre est bien au moins cela! — parlez, dis-je, en ce sens, et promenez vos regards autour de vous; écoutez ce qu'on répondra: « Grâce au ciel, s'écrie l'usurier Albinus[1] — et bien d'autres — nos concitoyens ont des occupations plus importantes! »

. . . . . Eu!
Rem poteris servare tuam[2]!

Plus importantes? plus lucratives, je l'accorde; rien de ce qui touche aux beaux-arts n'est lucratif chez nous.

. . . . Hæc animos ærugo et cura peculi
Quum semel imbuerit[3]. . . . .

1. Voy. Horace, *Art poét.*, v. 325-332. (*Trad*)
2. « Bravo! tu sauras garder ton bien. » (Horace, *ibid.*)
3. « Quand cette maladie de l'argent, quand cette manie d'amasser aura pénétré les âmes... » Horace ajoute : « Espère-t-on que nous pourrons façonner des œuvres dignes d'être conservées?... » (*Trad.*)

Mais je m'oublie! Quel rapport y a-t-il entre *Zelmire* et tout ceci?

Du Belloy était un jeune homme qui voulait, ou du moins devait se mettre à l'étude du droit. Mais le goût du théâtre prit le dessus : Bartole fut mis de côté; et il se fit comédien. Il joua quelque temps dans la troupe française de Brunswick, fit plusieurs pièces, retourna dans son pays, et bientôt deux tragédies lui attirèrent autant de richesse et de gloire qu'aurait jamais pu lui en procurer la science du droit, fût-il devenu un Beaumont. Malheur au jeune génie allemand qui voudrait entrer dans une pareille voie! Le mépris et la mendicité seraient son lot le plus assuré.

La première tragédie que fit du Belloy fut *Titus; Zelmire* fut la seconde. *Titus* n'obtint aucun succès, et ne fut joué qu'une fois. Mais *Zelmire* n'en réussit que mieux : elle fut jouée quatorze fois de suite, sans que les Parisiens en fussent rassasiés. Le sujet est de l'invention de l'auteur.

Un critique français a pris de là occasion de se déclarer en général contre les tragédies de ce genre :

Nous aimerions bien mieux, dit-il, un sujet historique. Les annales du monde, si fécondes en crimes fameux, sont un champ inépuisable pour Melpomène. La tragédie n'est faite que pour proposer à l'admiration et à l'imitation des citoyens les actions des grands hommes. C'est en même temps payer le tribut que la postérité doit à leurs mânes, et embraser nos contemporains de la noble ardeur de les suivre. Ainsi pensaient les Grecs; ainsi ont pensé presque toujours nos illustres modernes. Qu'on ne dise point que *Zaïre*, *Alzire* et *Mahomet*, sont des sujets de pure fiction. Les noms des deux premières pièces sont imaginés; mais le fond des faits est historique. Il y a eu en effet des Croisades, où les Chrétiens et les Ottomans, tantôt vaincus, tantôt vainqueurs, se sont haïs et égorgés pour la gloire d'un Dieu, leur père commun. La conquête du Pérou a réellement fait naître ces contrastes si heureux et si sublimes des mœurs des Européans et des Américains, du Fanatisme et de la véritable Religion. Pour la tragédie de *Mahomet*, elle est le précis,

osons le dire, l'esprit de toute la vie de ce fourbe; elle est encore le fanatisme mis en action, et la plus belle, la plus philosophique peinture qui fut jamais de ce dangereux monstre[1].

(N° XIX, 3 *juillet* 1767). — Il est bien permis d'avoir son goût à soi; et il est honorable de chercher à se rendre compte de son propre goût. Mais attribuer aux principes sur lesquels on prétend le fonder un caractère de généralité qui en ferait le seul goût véritable si cette prétention était justifiée, c'est dépasser le droit de l'amateur qui cherche, c'est se poser de son autorité privée en législateur. L'écrivain français que nous avons cité commence modestement en ces termes : « Nous aimerions bien mieux; » et il continue par des affirmations si générales et si absolues, qu'on dirait que ce « nous » sort de la bouche de la critique en personne. Le vrai critique ne suit pas des règles tirées de son propre goût; mais il a eu soin de former son goût sur les règles qui ressortent de la nature des choses.

Or, il y a longtemps qu'Aristote a marqué dans quelles limites le poëte tragique est obligé de se soucier de la vérité historique; savoir, autant que l'histoire ressemble à une fable heureusement imaginée, et qui convient à ses vues. S'il a besoin de faits historiques, ce n'est pas simplement parce qu'ils sont arrivés, mais c'est parce qu'il en inventerait difficilement d'autres qui convinssent mieux à son dessein du moment. Si le hasard lui offre cet avantage dans une aventure vraie, cette aventure vraie est pour lui la bien venue; mais s'il lui fallait au préalable feuilleter longtemps les livres d'histoire, cela n'en vaudrait pas la peine. Et d'ailleurs, combien y a-t-il de gens qui sachent les faits historiques? Si nous ne voulons croire à la possibilité d'un fait qu'autant qu'il est arrivé, qu'est-ce qui nous empêche de prendre une fable de pure invention pour un événement historique, dont nous n'avons jamais entendu parler ? Quelle est la première qualité qui nous fait paraître

1. *Journal Encyclopédique*, juillet 1762, p. 123. (*Note de l'auteur.*) — Si nous osons exprimer de simples conjectures sur l'auteur anonyme de cet article, il nous semble bien y reconnaître la main de Voltaire. (*Trad.*)

un récit historique digne de foi? N'est-ce pas sa vraisemblance intrinsèque? Or, que cette vraisemblance ne se trouve confirmée par aucun témoignage ni par aucune tradition, ou qu'elle ait pour elle des témoignages et des traditions qui ne sont pas encore parvenus à notre connaissance, n'est-ce pas tout un? On admet un peu légèrement que le théâtre a pour objet, entre autres choses, de conserver la mémoire des grands hommes; mais c'est là l'objet de l'histoire, et non du théâtre. Au théâtre, nous devons apprendre, non pas ce que tel ou tel individu a fait, mais ce que toute personne d'un certain caractère fera dans certaines circonstances données. Le dessein de la tragédie est beaucoup plus philosophique que celui de l'histoire; et c'est la dégrader de sa dignité, que d'en faire simplement le panégyrique d'hommes célèbres, ou d'en abuser pour entretenir l'orgueil national.

La seconde remarque du critique français déjà cité est plus grave. Il reproche à l'auteur de *Zelmire* d'avoir accumulé dans sa tragédie une multitude d'incidents extraordinaires, qui, pressés dans l'étroit espace de vingt-quatre heures, n'ont guère de vraisemblance et ne sauraient jamais faire illusion. Ce ne sont que situations étranges qui se succèdent, coups de théâtre sur coups de théâtre. Que ne voit-on pas arriver? Quelles secousses sont épargnées au spectateur? Quand les aventures se pressent ainsi, il est difficile qu'elles soient toutes suffisamment préparées. Quand nous passons par tant de surprises, il arrive aisément que nous éprouvons encore plus de déplaisir que de surprise. Et, par exemple,

La confidence du tyran à Rhamnès n'est pas suffisamment motivée; on ne voit point assez la nécessité où se trouve Antenor de révéler ses crimes. L'arrivée d'Ilus n'est point assez préparée; et la conversion de Rhamnès est trop prompte. Jusqu'au moment où il frappe Antenor, on n'a vu en lui qu'un complice décidé des crimes de son maître; s'il a eu un moment de remords, ils ont été bientôt étouffés. Enfin, il y a quelque-

fois de trop petits moyens pour de grandes choses. Par exemple, on a soin d'avertir que Polidore, revenant de la bataille pour se cacher dans le tombeau, tourne le dos à Zelmire. En effet, s'il marchait autrement, la Princesse le reconnoîtroit, et l'on seroit privé de ce beau coup de théâtre qui frappe si vivement les spectateurs, lorsque cette tendre fille livre son père à ses bourreaux. Cependant, n'étoit-il pas naturel, nécessaire même que Polidore, en rentrant dans le tombeau, regardât Zelmire, lui fît un signe de douleur, lui dît un mot de désespoir? C'est pourtant sur ce coup de théâtre, et par conséquent sur cette façon de marcher de Polidore, que sont appuyés les derniers actes. Le billet d'Azor est du même genre : si le soldat l'apportoit avec lui dès le second acte, comme il le devoit, le tyran étoit démasqué, et le drame fini.

La traduction de *Zelmire* est en simple prose. Mais qui n'aimerait mieux entendre une prose ferme et harmonieuse que des vers languissants et monotones? De toutes nos traductions rimées, il y en a à peine une demi-douzaine de supportables. Et encore, qu'on ne me prenne pas au mot, et qu'on ne me demande pas de les nommer : je serais plus embarrassé pour commencer la liste que pour la finir. La meilleure est en maint passage obscure et ambiguë. L'auteur français n'était déjà pas un merveilleux versificateur : ses vers étaient pleins de négligences et de remplissage; l'écrivain allemand, moins habile encore, s'est donné bien du mal à rendre avec une égale fidélité tous les passages heureux et malheureux de son auteur : il n'est donc pas surprenant qu'une cheville ou une tautologie de l'original soit devenue souvent dans la traduction un parfait non-sens. Ajoutez que l'expression est le plus souvent si basse et la construction si entortillée, que l'acteur a besoin d'appeler à l'aide tout ce qu'il a d'intelligence et de noblesse dans son jeu pour éclaircir un peu l'une et relever l'autre. Quant à lui faciliter la déclamation de son rôle, c'est à quoi l'on n'a nullement songé.

Mais aussi est-ce bien la peine de tant travailler sur des vers français, pour les amener dans notre langue à la cor-

rection insipide, à la froideur grammaticale de l'original? Si nous transportons au contraire dans notre prose tous les ornements poétiques des vers français, cela ne nous fait pas encore une prose très-poétique. Nous n'en sommes pas encore à voir naître de là ce langage hybride que les traductions en prose des poëtes anglais ont introduit chez nous, et où l'abus des tropes et des figures les plus hardies, joint à un arrangement cadencé des mots, nous fait penser à des gens ivres, qui dansent sans musique. L'expression poétique au théâtre ne doit guère s'élever au-dessus du langage de tous les jours, que dans la proportion où la déclamation dramatique s'élève au-dessus du ton ordinaire de la conversation dans le monde. Et ainsi, je souhaiterais à notre traducteur en prose beaucoup d'imitateurs. Ce n'est pas que je partage l'opinion de Houdar de la Motte, qui prétend que la mesure des syllabes en général n'est qu'une contrainte puérile, et que le poëte dramatique a moins de raisons de s'y soumettre que personne. Mais ici il s'agit simplement de choisir de deux maux le moindre, de sacrifier le sens et l'énergie à la versification, ou la versification aux deux autres avantages. Quant à Houdar de la Motte, son opinion était excusable; il avait en vue une langue où le rhythme poétique n'est utile qu'à chatouiller l'oreille, sans contribuer en rien à l'énergie de l'expression. Dans la nôtre, c'est quelque chose de plus : nous nous rapprochons infiniment davantage de la métrique des Grecs. Ceux-ci savent, par le seul rhythme de leurs différentes espèces de vers, indiquer les passions que ces vers expriment. Quant aux vers français, ils n'ont pour eux que le mérite de la difficulté vaincue; et franchement, ce n'est qu'un mérite bien mince.

Le rôle d'Antenor a été joué par le sieur Borchers avec une habileté peu commune. Il y a mis la profondeur et l'entrain qui semblent si naturels chez un scélérat d'un esprit supérieur. Un coup manqué ne l'embarrasse jamais; son génie est inépuisable en roueries toujours nouvelles; il se recueille un moment, et aussitôt le coup le plus inat-

tendu, un coup qui devait mettre sa scélératesse à nu, se trouve détourné de telle façon, que son masque en est encore affermi sur son visage. Pour ne pas manquer un pareil caractère, l'acteur a besoin de la mémoire la plus fidèle, de la voix la plus souple, de l'action la plus libre et la plus aisée. Le sieur Borchers a d'ailleurs des talents très-divers, et c'est déjà un préjugé en sa faveur, que la complaisance avec laquelle il s'exerce dans les rôles de vieillards aussi bien que dans ceux de jeunes gens. Elle témoigne de son amour pour son art, et le connaisseur le distingue aussitôt de tant d'autres jeunes comédiens, qui veulent toujours briller sur la scène et qui n'ont souvent d'autre vocation pour le théâtre que la petite vanité de se faire regarder et admirer dans des rôles de pure galanterie où ils font les aimables.

VINGT-TROISIÈME SOIRÉE. — *Cénie*, de Mme de Graffigny. Traduction de Mme Gottsched. Les acteurs.

(N° XX, 7 *juillet* 1767). — Le vingt-troisième soir (vendredi, 22 mai), on a représenté *Cénie*.

Il a fallu que cette excellente pièce de Mme de Graffigny tombât dans les mains de Mme Gottsched. Voici ce que cette traductrice nous déclare elle-même : « J'ai toujours tenu, dit-elle, pour très-médiocre l'honneur qu'on peut acquérir en traduisant ou en remaniant des pièces de théâtre. » Après cette déclaration, il est permis de conjecturer que, pour obtenir ce médiocre honneur, elle n'a dû se donner qu'une peine très-médiocre. Je lui ai rendu cette justice, qu'elle n'a pas trop gâté certaines pièces plaisantes de Destouches. Mais aussi combien n'est-il pas plus facile de traduire un trait plaisant qu'un trait de sentiment ! On n'a pas besoin d'esprit pour répéter un mot qui fait rire ; mais le cœur seul peut rencontrer le langage du cœur. Ce lan-

gage a ses règles propres; c'en est fait de lui dès qu'on les méconnaît, et qu'on prétend mettre à la place les règles de la grammaire et achever froidement sa phrase avec cette exactitude ennuyeuse que nous demandons dans un raisonnement en forme.

Par exemple, Dorimond a projeté, pour son neveu Méricourt, une alliance importante, en vue de laquelle il lui destine le quart de sa fortune. Mais c'est le minimum des prétentions de Méricourt; il repousse cette offre généreuse et veut avoir l'air de la rejeter par désintéressement. « Pourquoi faire des arrangements? dit-il. Pourquoi vous dépouiller? Jouissez de vos richesses, elles vous ont coûté tant de périls et de travaux! » — « J'en jouirai, je vous rendrai tous heureux, » fait dire Mme de Graffigny à l'aimable vieillard. Parfaitement dit! Il n'y a pas là un mot de trop. C'est la concision aisée avec laquelle un homme, pour qui la bonté est devenue une seconde nature, parle de sa bonté quand il est obligé d'en parler. Jouir de sa fortune, rendre les autres heureux, c'est tout un pour lui : l'un n'est pas pour lui une conséquence ou une partie de l'autre, c'est une seule et même chose; et de même que son cœur n'y voit pas de différence, sa bouche n'en fait pas non plus; il parle comme s'il disait deux fois la même chose, comme si les deux propositions formaient une vraie tautologie, une identité parfaite : il n'y met pas la moindre conjonction. Malheur à qui ne sent pas cette liaison des idées; à celui qui a besoin d'une particule pour la comprendre! Et pourtant, devinez comment Mme Gottsched a traduit ces huit mots : « Je ne commencerai à jouir véritablement de mes richesses, que quand elles m'auront servi à vous rendre tous les deux heureux[1]. » Détestable! Le sens est bien passé dans la traduction, mais l'esprit n'y est plus : un déluge de mots l'a noyé. Ces conjonctions, ces adverbes, tous ces mots déterminatifs donnent à la voix

1. On pense bien que nous traduisons ici littéralement la traduction citée. (*Trad.*)

du cœur l'apparence de la réflexion et des scrupules, et changent la chaleur du sentiment en une argumentation glaciale.

Pour ceux qui m'entendent, je n'ai qu'un mot à dire : toute la pièce, à peu de chose près, est traduite dans ce goût. Il n'y a pas un sentiment un peu délicat qui ne soit ainsi paraphrasé et ramené à une bonne grosse vérité, pas une expression émue qui ne soit analysée, disséquée, mise en pièces. Ajoutez-y en maint endroit le ton pédant de l'étiquette. Rien de plus odieux que ce contraste entre le cri de la nature émue et les épithètes respectueuses que la convention a établies. Lorsque Cénie apprend quelle est sa mère, elle s'écrie : « Ma mère ! que ce nom m'est doux ! » Le nom de mère est doux; mais « madame ma mère » est du jus de citron dans du miel. Ce titre malencontreux referme aussitôt le cœur qui s'ouvrait au sentiment. Et au moment où Cénie retrouve son père, elle se jette dans ses bras avec cette belle phrase : « Gracieux monsieur mon père, je suis digne de Votre Grâce ! » En français, « mon père ! » en allemand, « gracieux monsieur mon père ! » Voilà une fille respectueuse ! Si j'étais Dorsainville, j'aimerais autant ne pas retrouver ma fille, que de la retrouver avec une pareille phrase sur les lèvres.

Mme Lœwen joue le rôle d'Orphise : on n'y saurait mettre plus de dignité et de sentiment. Chaque trait de son visage exprime la conscience de son mérite méconnu : il n'y a que son regard et son accent pour rendre la douce mélancolie dont ce caractère est rempli.

Cénie est Mme Hensel. Il n'y a pas un mot de sa bouche qui tombe à terre. Ce qu'elle dit, elle ne l'a pas appris : cela vient de son propre esprit, de son propre cœur. Qu'elle parle ou qu'elle ne parle pas, son jeu ne s'interrompt jamais. Je n'y verrais qu'un seul défaut; mais c'est un défaut très-rare, un défaut très-digne d'envie. Elle est trop grande actrice pour ce rôle. Il me semble voir un géant qui s'exerce avec l'arme d'un cadet. Je ne voudrais pas faire tout ce que je serais capable de faire supérieurement.

M. Eckhof, dans le rôle de Dorimond, est Dorimond des pieds à la tête. Ce mélange de douceur et de gravité, de faiblesse et de rigueur, doit se trouver réalisé dans un tel homme, ou il ne le sera jamais. Au dénoûment, quand il dit, en parlant de Méricourt : « Je lui donnerai de quoi vivre dans le grand monde, qui est sa patrie; mais je ne veux plus le voir; » où l'acteur a-t-il appris à nous faire voir, avec deux doigts qu'il lève et qu'il promène en l'air, avec un seul mouvement de tête, quel est ce pays qui est la patrie de Méricourt? Dangereux pays, patrie funeste!

Tot linguæ, quot membra viro[1] !

VINGT-QUATRIÈME SOIRÉE. — *Amalia*, de Weisze. Des rôles à travestissements. *Le Financier*, de Saint-Foix.

Le vingt-quatrième soir (lundi, 23 mai), on a représenté *Amalia*, par M. Weisze[2].

Les connaisseurs considèrent *Amalia* comme la meilleure comédie de cet auteur. On y trouve en effet plus d'intérêt, des caractères mieux dessinés et un dialogue plus vif et plus nourri de pensées que dans le reste de ses œuvres comiques. Les rôles sont ici très-bien tenus : Mme Boeck en particulier joue avec beaucoup de grâce celui de Manley, ou plutôt d'Amalia déguisée : elle y apporte une aisance, une désinvolture sans laquelle nous trouverions un peu bien invraisemblable qu'une jeune femme pût si longtemps cacher son sexe. Les travestissements de ce genre communiquent ordinairement à un ouvrage dramatique un air romanesque; mais en revanche ils ne sauraient guère

1. « Chacun de ses membres a son langage. » (*Trad.*)
2. Christ.-Félix Weisze (1726-1804). Fort encouragé par Lessing, ce poëte ne répondit jamais qu'imparfaitement aux espérances de son ami. (*Trad.*)

manquer de donner naissance à des scènes très-comiques et parfois très-intéressantes.

Telle est la scène V du dernier acte, où je conseillerais volontiers à l'auteur, qui est mon ami, d'adoucir certains traits de pinceau trop hardis, pour les mettre mieux en harmonie avec le reste. Je ne sais trop ce qui se fait dans le monde, et si réellement on parle souvent à une femme d'un ton si pressant. Je ne veux pas examiner jusqu'à quel point la modestie féminine, même sous le travestissement, peut se prêter à brusquer certaines choses de la sorte. Je ne dirai pas qu'à mon sens ce n'est peut-être pas tout à fait la bonne manière, que de serrer de trop près une madame Freeman; qu'un vrai Manley aurait pu s'y prendre avec plus de finesse; que sur un courant impétueux, il ne faut pas prétendre nager en ligne droite; que...; — non, je ne veux rien dire de tout cela; car en pareille affaire, il peut y avoir plus d'une bonne manière, surtout lorsque les faits sont là...; — et encore n'est-il pas prouvé que la personne auprès de qui un moyen a échoué aurait pu tenir contre d'autres moyens.

Je veux seulement déclarer que, pour mon compte, je n'aurais jamais eu le courage d'écrire une pareille scène. J'aurais craint également deux écueils, à savoir, de montrer trop peu d'expérience ou d'en trahir une trop grande. Oui, me fussé-je senti une habileté plus grande encore que celle de Crébillon[1], pour passer entre ces deux écueils, je ne sais si je n'aurais pas encore préféré un autre chemin. Et cela d'autant plus qu'ici cet autre chemin s'offre de lui-même.

Manley, ou Amalia, savait bien que Freeman n'était pas légitimement uni à celle qui passe pour sa femme. Pourquoi donc ne pas partir de là pour la rendre tout à fait infidèle? Pourquoi ne pas se présenter à elle, non plus comme un galant qui n'aspire qu'à des faveurs fugitives, mais comme un homme sérieusement épris, et disposé à parta-

1. Il s'agit sans doute de Crébillon le fils, auteur de romans licencieux. (*Trad.*)

ger entièrement sa destinée? Sa poursuite serait devenue par là, je ne dis pas irréprochable, mais moins condamnable; il aurait pu insister sans la déshonorer à ses propres yeux; l'épreuve serait infiniment plus périlleuse pour elle, et la fermeté avec laquelle elle la supporterait serait bien plus décisive et prouverait mieux qu'elle aime réellement Freeman. On y reconnaîtrait aussi un plan calculé de la part d'Amalia; au lieu qu'à la manière dont les choses se passent, on ne peut deviner où elle en serait venue, si par malheur elle avait réussi dans ses tentatives de séduction.

La représentation d'*Amalia* a été suivie de celle d'une petite pièce de Saint-Foix, *le Financier*. C'est une douzaine de scènes extrêmement vives. Il serait difficile d'enfermer dans un espace aussi étroit plus de saine moralité, plus de caractères et plus d'intérêt. On connaît la manière de cet agréable auteur. Jamais écrivain n'a su composer un ensemble plus charmant dans de plus petites proportions.

VINGT-CINQUIÈME SOIRÉE. — *Zelmire*, de du Belloy.

VINGT-SIXIÈME SOIRÉE. — *L'École des Mères*, de la Chaussée; même sujet, de Marivaux.

(N° XXI, 10 *juillet* 1767.) — Le vingt-sixième soir (vendredi, 29 mai), on a représenté *l'École des mères*, de Nivelle de la Chaussée.

C'est l'histoire d'une mère justement punie de sa tendresse aveugle pour un vaurien de fils qui la cajole. Il y a aussi une pièce de Marivaux sous le même titre. Celle-ci est l'histoire d'une mère qui élève sa fille dans la simplicité la plus absolue et la tient dans l'éloignement du monde et de toute expérience, pour en faire une enfant soumise et obéis-

sante. Mais qu'arrive-t-il? Ce qu'on pouvait prévoir. La chère enfant a le cœur sensible : elle ne sait échapper à aucun danger, parce qu'elle n'en connaît aucun; elle s'amourache du premier venu, sans en demander la permission à maman ; et maman a lieu de rendre grâce au ciel d'en être quitte à si bon marché. Dans la première *École*, on peut recueillir bon nombre d'observations sérieuses ; dans la seconde, il y a davantage à rire. L'une est le pendant de l'autre, et je crois que pour les connaisseurs ce serait un plaisir de plus de les voir toutes les deux dans la même soirée. Elles s'y prêtent d'ailleurs parfaitement : l'une est en cinq actes et l'autre en un seul.

VINGT-SEPTIÈME SOIRÉE. — *Nanine*, de Voltaire. Du titre de la pièce; de celui du *Miles gloriosus*, de Plaute. Du sujet de *Nanine;* de la comédie touchante.

Le vingt-septième soir (lundi, 1er juin), on a représenté *Nanine*, de M. de Voltaire.

— « *Nanine?* demandèrent de prétendus connaisseurs, quand la pièce parut (en 1749), *Nanine?* Qu'est-ce que c'est qu'un pareil titre? Que dit-il? » — Ni plus ni moins que ne doit dire un titre. Un titre ne doit pas être comme la carte d'un dîner. Moins il trahit le contenu de la pièce, meilleur il est. L'auteur et les spectateurs y trouvent également leur compte, et les anciens n'ont guère donné à leurs pièces que des titres dénués de signification. Je connais à peine dans l'antiquité trois ou quatre titres de pièces qui indiquent le caractère principal, ou qui trahissent quelque chose de l'intrigue.

Le *Miles gloriosus* [1], de Plaute est de ce nombre. Mais comment se fait-il qu'on n'ait pas encore remarqué que ce

1. *Le Militaire fanfaron*, comme traduit M. Naudet dans son *Théâtre de Plaute*. (*Trad.*)

titre ne doit être attribué à Plaute que pour la moitié? Plaute nommait sa pièce simplement *Gloriosus* (le Fanfaron), de même qu'il en intitulait une autre *Truculentus*[1]. Le mot *Miles* (le Militaire) doit être une addition d'un grammairien. Sans doute le fanfaron que Plaute met en scène est un militaire; mais ses fanfaronnades n'ont pas trait seulement à sa condition et à ses exploits guerriers. Il est également glorieux en amour; à l'entendre, il n'est pas seulement le plus brave des hommes, il en est aussi le plus beau et le plus propre à faire des passions. Ces deux genres de gloriole peuvent être compris dans le mot *gloriosus*, mais dès qu'on y ajoute *miles*, le sens de l'épithète *gloriosus* se trouve restreint au premier genre. Peut-être est-ce un passage de Cicéron[2] qui a égaré le grammairien, auteur de cette addition; mais il aurait dû ici préférer l'autorité de Plaute lui-même à celle de Cicéron. Voici ce que dit Plaute :

> ALAZON græce huic nomen est comœdiæ :
> Id nos latine GLORIOSUM dicimus[3].

Quant au passage de Cicéron, il n'est pas encore bien prouvé qu'il y soit question précisément de la pièce de Plaute. On voyait dans plus d'une comédie le caractère du soldat vantard. Cicéron peut avoir eu en vue tout aussi bien le Thrason de Térence[4]. — Mais ceci n'est qu'une digression.

Je me souviens d'avoir déjà exprimé mon opinion sur les titres en général. Il pourrait bien se faire que la question ne fût pas sans importance. Plus d'un grimaud a fait une méchante comédie sous un beau titre, et ne l'a faite qu'à

1. *Le Brutal*, suivant la traduction de M. Naudet, ou mieux, selon nous, *le Bourru*. (*Trad.*)

2. *De Officiis*, lib. I, ch. XXXVIII. (*Note de l'auteur.*) Deforme etiam est, de se ipso prædicare, falsa præsertim; et cum irrisione audientium imitari militem gloriosum.

3. En grec, cette comédie est intitulée *Alazon*, que nous traduisons en latin par *gloriosus*.

4. *Eunuchus*, act. III, sc. 1; act. IV, sc. 7. (*Trad.*)

cause du titre. J'aimerais mieux une bonne comédie avec un méchant titre. Quand on cherche quels caractères ont été déjà traités, on n'en trouve guère qui n'aient servi de titre à quelque pièce, surtout chez les Français. « Ce caractère-là ! s'écrie quelqu'un; mais il y a déjà longtemps qu'on l'a peint ! Et celui-ci aussi ! Celui-là est emprunté de Molière, et celui-ci de Destouches ! » — Emprunté ? Voilà l'effet des beaux titres. Quel est donc ce droit de propriété qu'un auteur acquiert sur un caractère par le fait d'en avoir tiré le titre de sa pièce ? S'il l'avait traité sans en rien dire, j'en pourrais faire autant, et personne ne m'accuserait d'imitation. Mais qu'on s'y risque après que le nom a été prononcé ! Et, par exemple, qu'on fasse un nouveau *Misanthrope*[1] ! Vous aurez beau ne pas emprunter à Molière un seul trait, votre *Misanthrope* n'en sera pas moins traité de copie. Il suffit que Molière se soit avant vous servi de ce nom. Vous avez le tort d'être venu cinquante ans trop tard ; et tant pis pour vous, si le langage ne possède pas une infinité de dénominations pour les variétés infinies du cœur humain.

Si le titre de *Nanine* ne dit rien, le second titre n'en est que plus explicite : *le Préjugé vaincu*. Et pourquoi une pièce n'aurait-elle pas deux titres ? Les hommes ne portent-ils pas deux et trois noms ? Les noms servent à distinguer les personnes, et deux noms rendent la confusion plus difficile qu'un seul. Quant au second titre, M. de Voltaire ne paraît pas s'être bien entendu avec lui-même. Dans la même édition de ses œuvres, on lit sur une feuille : *le Préjugé vaincu*, et sur l'autre : *l'Homme sans préjugé*[2]. Mais il n'y a pas grande différence entre les deux titres. Le préjugé dont il s'agit est celui qui veut que, dans un mariage raisonnable, il y ait égalité de naissance et de fortune. En un mot, l'histoire de Nanine n'est autre que

1. Schiller a essayé de refaire le *Misanthrope;* mais il a voulu que son héros fût un véritable ennemi du genre humain. Cette tentative ne lui a pas porté bonheur. (*Trad.*)

2. Lessing avait entre les mains l'édition de Genève, de 1756. (*Trad.*)

celle de Paméla. Sans doute, M. de Voltaire n'a pas voulu se servir du nom de Paméla, parce qu'il avait déjà paru quelques années auparavant deux pièces sous ce titre, et que ni l'une ni l'autre n'avait eu grand succès. La *Paméla* de Boissy et celle de la Chaussée sont, il faut le dire, des pièces assez plates, et Voltaire n'avait pas besoin d'être Voltaire pour faire beaucoup mieux.

Nanine appartient au genre de la comédie attendrissante. Mais elle renferme aussi beaucoup de scènes plaisantes; et ce n'est qu'autant que les scènes plaisantes alternent avec les scènes touchantes, que Voltaire admet que celles-ci soient souffertes dans la comédie. Une comédie entièrement sérieuse, où l'on ne rirait jamais, où l'on ne sourirait même pas, où l'on ne ferait que pleurer, lui fait l'effet d'un monstre. Au contraire, il trouve le passage du touchant au comique et du comique au touchant très-naturel. La vie humaine n'est qu'une chaîne continue de passages semblables, et la comédie doit être le miroir de la vie.

Rien n'est si commun, dit-il, qu'une maison dans laquelle un père gronde, une fille occupée de sa passion pleure; le fils se moque des deux; et quelques parents prennent différemment part à la scène. On raille très-souvent dans une chambre de ce qui attendrit dans la chambre voisine; et la même personne a quelquefois ri et pleuré de la même chose dans le même quart d'heure. Une dame très-respectable, étant un jour au chevet d'une de ses filles, qui était en danger de mort, entourée de toute sa famille, s'écriait en fondant en larmes : « Mon Dieu, rendez-la moi et prenez tous mes autres enfants! » Un homme, qui avait épousé une de ses filles, s'approcha d'elle, et la tirant par la manche : « Madame, dit-il, les gendres en sont-ils? » Le sang-froid et le comique avec lequel il prononça ces paroles, fit un tel effet sur cette dame affligée, qu'elle sortit en éclatant de rire; tout le monde la suivit en riant; et la malade, ayant su de quoi il était question, se mit à rire plus fort que les autres [1].

1 Préface de *l'Enfant prodigue*. (*Trad.*)

Homère, dit-il dans un autre endroit[1], représente même les Dieux riant de la mauvaise grâce de Vulcain dans le temps qu'ils décident du destin du monde. Hector sourit de la peur de son fils Astianax, tandis qu'Andromaque répand des larmes. On voit souvent jusque dans l'horreur des batailles, des incendies, de tous les désastres qui nous affligent, qu'une naïveté, un bon mot excitent le rire jusque dans le sein de la désolation et de la pitié. On défendit à un régiment, dans la bataille de Spire, de faire quartier; un officier allemand demande la vie à l'un des nôtres, qui lui répond : « Monsieur, demandez-moi toute autre chose; mais pour la vie il n'y a pas moyen. » Cette naïveté passe aussitôt de bouche en bouche, et on rit au milieu du carnage. A combien plus forte raison le rire peut-il succéder dans la comédie à des sentiments touchants? Ne s'attendrit-on pas avec Alcmène? Ne rit-on pas avec Sosie? Quel misérable et vain travail, de disputer contre l'expérience?

Très-bien; mais quand M. de Voltaire déclare que la comédie tout à fait sérieuse est un genre aussi faux qu'ennuyeux, ne dispute-t-il pas aussi contre l'expérience? Mais peut-être ne peut-on pas le dire du temps où il écrivait ce jugement. On n'avait encore ni *Cénie* ni *le Père de famille*[2]; et il y a bien des choses qu'il faut que le génie accomplisse, pour que nous les regardions comme possibles.

VINGT-HUITIÈME SOIRÉE. — *L'Avocat Patelin*. — *La Femme qui se pâme*, de Gellert. Une conversation de dames sur la pièce.

(N° XXII, *14 juillet* 1767). — Le vingt-huitième soir (mardi, 2 juin), on a joué de nouveau *l'Avocat Patelin*, et l'on a terminé par *la Femme qui se pâme*, de M. Gellert.

De tous nos auteurs comiques, M. Gellert est, sans con-

1. Préface de *Nanine*. (*Trad.*)
2. De Diderot. (*Trad.*)

tredit, celui dont les ouvrages présentent la couleur la plus sincèrement allemande. Ce sont de vrais tableaux de famille : on s'y trouve tout d'abord chez soi. Chaque spectateur croit y reconnaître un cousin, un beau-frère, une tante ou une cousine. Ces pièces prouvent en même temps que les originaux ne manquent pas chez nous : ce qui est rare, ce sont les yeux capables de les voir dans leur vraie lumière. Nos travers sont plus remarquables que remarqués. Dans la vie ordinaire, nous fermons les yeux par bonté de cœur sur les travers des autres, et dans l'imitation dramatique, nos peintres se sont accoutumés à une manière dépourvue de relief. Ils font leurs portraits ressemblants, mais peu saillants. Ils saisissent les figures; mais comme ils n'ont pas su éclairer avantageusement leurs modèles, l'image qu'ils en donnent ne tourne pas et manque de solidité; nous n'en voyons qu'une seule face, que nous avons bientôt assez vue : les contours en sont trop accusés, et quand nous voulons, par la pensée, faire le tour de l'objet, nous sommes tout d'abord avertis de la supercherie de l'artiste. Les sots sont partout des figures plates, froides et propres à inspirer le dégoût : pour qu'ils amusent, il faut que l'auteur y ajoute du sien. Il ne doit pas les présenter sur la scène dans leur costume de tous les jours et dans le négligé malpropre sous lequel ils promènent leurs rêves entre leurs quatre murs. Il faut que rien chez eux ne trahisse la sphère étroite des misérables circonstances de la vie, auxquelles chacun voudrait se soustraire. L'auteur doit les parer; il doit leur prêter de l'esprit et de la raison, pour pallier la misère de leur sottise; il doit leur donner l'ambition de briller par ce moyen.

— « En vérité, disait certaine personne de ma connaissance, je ne comprends pas ce couple de M. Stephan et de Mme Stephan! M. Stephan est riche et bon. Et cependant, il faut que sa chère dame fasse tant d'affaire pour une malheureuse *adrienne!* Il est vrai que nous tombons souvent en pâmoison pour un rien; mais pas pour un rien pareil! Pour une adrienne neuve!... Ne peut-elle

envoyer prendre chez le marchand ce qu'il faut d'étoffe, et s'en faire faire une? Le mari payera, parbleu! il faudra bien qu'il paye! »

— « Assurément, disait une autre. Mais ce n'est pas tout. L'auteur a écrit cela pour nos grand'mères! Une adrienne! Quelle est la femme de cordonnier qui porte encore une adrienne? L'actrice est impardonnable de n'avoir pas un peu corrigé ce brave homme d'auteur. Ne pouvait-elle pas dire une *robe ronde*, une *bénédictine*, une *respectueuse*, à la place d'une *adrienne?* (J'ai oublié les autres noms; d'ailleurs, je serais bien embarrassé pour les écrire.) — Vous figurez-vous cela? porter une adrienne! L'idée seule suffirait pour me faire pâmer. Ce n'est pas seulement l'étoffe la plus nouvelle, après quoi Mme Stephan doit soupirer; il faut bien que la coupe soit aussi à la dernière mode! Autrement, comment croire qu'elle ait pu se pâmer pour si peu? »

— « Et moi, disait une troisième (la plus savante de la société), je trouve très-peu décent que Mme Stephan mette un vêtement qui n'a pas été fait à sa mesure. Mais on voit bien ce qui a contraint l'auteur à commettre ce... comment dirai-je? cet oubli de la délicatesse de notre sexe. C'est l'unité de temps! Il fallait que le vêtement fût prêt, et que Mme Stephan le mît avant la fin de la pièce, et un habit ne peut pas toujours être terminé en vingt-quatre heures.. Et même l'auteur n'avait guère droit de se donner vingt-quatre heures pour une petite pièce de la fin. Car Aristote dit... » — Ici ma savante fut interrompue.

VINGT-NEUVIÈME SOIRÉE. — *Mélanide*, de la Chaussée. *L'Homme à l'heure*, de M. Hippel. La couleur provinciale dans les comédies allemandes.

Le vingt-neuvième soir (mercredi, 3 juin), après *Mélanide*, de la Chaussée, on a joué *l'Homme à l'heure* ou *l'Homme rangé*.

L'auteur de cette pièce est M. Hippel, de Danzig. Les traits plaisants n'y manquent pas : c'est dommage qu'on prévoie tous ces traits dès qu'on entend prononcer le titre. On y trouve aussi la couleur nationale, ou plutôt provinciale. Ce pourrait bien être là un autre extrême, où nos poëtes comiques sont exposés à tomber quand ils veulent peindre de vraies mœurs allemandes. Je crains bien que chacun ne prenne les petites habitudes du coin de pays où il est né pour les mœurs de la patrie commune. Or, que nous importe d'apprendre combien de fois l'an, dans tel et tel pays, on mange des choux verts?

Une comédie peut bien porter un double titre; mais il doit y avoir quelque différence dans le sens, cela s'entend. Ici, il n'en est rien : « l'Homme à l'heure » et « l'Homme rangé» disent absolument la même chose, si ce n'est que le premier titre paraît être la charge du second.

TRENTIÈME SOIRÉE. — *Le Comte d'Essex*, de Thomas Corneille. Essex et Élisabeth; question d'histoire. Robertson, Voltaire, Hume. De la vérité historique dans les tragédies. De la vérité des caractères. Jugements de Voltaire et de l'auteur sur *le Comte d'Essex*. Des rôles; de celui d'Élisabeth; Mme Loewen. Digression sur la critique et les acteurs. Retour au rôle d'Élisabeth.

Le trentième soir (jeudi, 4 juin), on a représenté le *Comte d'Essex*, de Thomas Corneille.

Cette tragédie est à peu près la seule des nombreuses pièces du plus jeune des deux Corneille, qui se soit maintenue au théâtre. Et je crois qu'elle est jouée plus souvent encore sur les scènes allemandes que sur les scènes françaises. Elle est de l'année 1678, et de quarante ans postérieure à la pièce de la Calprenède sur le même sujet.

Il est certain, écrit Corneille, que le comte d'Essex eut grande part aux bonnes grâces d'Élisabeth. Il était naturellement ambitieux. Les services qu'il avait rendus à l'Angleterre lui enflèrent

le courage. Ses ennemis l'accusèrent d'intelligence avec le comte de Tyron que les rebelles d'Irlande avaient pris pour chef. Les soupçons qu'on en eut lui firent ôter le commandement de l'armée. Ce changement le piqua. Il vint à Londres, révolta le peuple, fut pris, condamné; et ayant toujours refusé de demander grâce, il eut la tête coupée le 25 février 1601. Voilà ce que l'histoire m'a fourni. J'ai été surpris qu'on m'ait imputé de l'avoir falsifiée, parce que je ne me suis point servi de l'incident d'une bague, qu'on prétend que la reine avait donnée au comte d'Essex pour gage d'un pardon certain, quelque crime qu'il pût jamais commettre contre l'État; mais je suis persuadé que cette bague est de l'invention de M. de La Calprenède; du moins je n'en ai rien lu dans aucun historien.

Assurément, Corneille était libre de se servir de la circonstance de la bague ou de la négliger; mais il est allé trop loin en déclarant que c'était pure invention. La réalité du fait a été presque mise hors de doute récemment, et les historiens les plus réservés, les plus sceptiques, Hume et Robertson l'ont admise dans leurs récits.

Robertson, dans son *Histoire d'Écosse*, parle de la mélancolie dans laquelle Élisabeth tomba avant sa mort, et à ce propos, voici ce qu'il dit :

L'opinion la plus accréditée parmi les contemporains, et peut-être la plus vraisemblable, était que ce mal provenait d'une sorte de remords relatif au comte d'Essex. Elle tenait la mémoire de ce malheureux seigneur en une considération extraordinaire; et bien qu'elle se plaignît souvent de son entêtement, elle ne prononçait guère son nom sans attendrissement. Récemment encore, il était survenu un incident qui n'avait fait que raviver sa tendresse et rendre ses regrets plus amers.

La comtesse de Nottingham, à son lit de mort, avait exprimé le désir de voir la reine et de lui révéler un secret; elle ne pouvait sans cela, disait-elle, mourir en paix. Quand la reine entra dans la chambre de la comtesse, celle-ci lui dit qu'Essex, après avoir entendu son arrêt de mort, avait souhaité de demander pardon à la reine, et dans la forme que Sa Majesté lui avait elle-même prescrite autrefois; c'est-à-dire qu'il avait voulu lui renvoyer l'anneau qu'elle lui avait donné au temps de sa

faveur en lui assurant que, dans quelque disgrâce qu'il pût tomber, si jamais il lui envoyait cet anneau comme un gage du passé, il pouvait se tenir pour certain de rentrer pleinement en grâce auprès d'elle. Lady Scroop, ajoutait la comtesse, était la personne par qui le comte avait voulu faire parvenir cet anneau; mais, par suite d'une méprise, l'anneau était tombé dans ses mains, au lieu de venir dans celles de lady Scroop. La comtesse avait fait part de cette aventure à son mari, qui était un des ennemis mortels d'Essex, et qui lui avait défendu de rendre l'anneau à la reine, aussi bien que de le renvoyer au comte.

Après avoir raconté ce secret à la reine, la comtesse implora son pardon; mais Élisabeth, comprenant enfin la méchanceté des ennemis du comte et sa propre injustice, pour l'avoir soupçonné d'un entêtement indomptable, répondit : « Que Dieu vous pardonne; pour moi, je ne le puis! » Elle quitta la chambre dans le plus grand désordre; et dès ce moment, ses facultés s'affaissèrent entièrement. Elle ne prenait ni aliments ni boisson; elle repoussait tous les secours de la médecine; elle ne voulut plus se mettre au lit; elle resta dix jours et dix nuits sur un coussin, sans prononcer une parole, plongée dans ses pensées, un doigt dans la bouche, les yeux ouverts et fixés à terre; jusqu'à ce qu'enfin, consumée par ses angoisses intérieures et épuisée par un si long jeûne, elle rendit l'âme[1].

(N° XXIII, 17 *juillet* 1767). — M. de Voltaire a fait une étrange critique de la tragédie d'*Essex*. Je ne voudrais pas soutenir contre lui que ce soit une pièce excellente; mais il est facile de montrer qu'une partie des défauts qu'il y blâme ne s'y trouve pas, et qu'une partie de ses reproches porte sur des misères et ne témoigne pas chez lui d'une idée bien juste ni bien haute de la tragédie.

C'est une des faiblesses de M. de Voltaire, de vouloir être un historien très-profond. Il est donc monté sur son cheval de bataille et l'a fait vigoureusement caracoler. Malheureusement les prouesses qu'il accomplit contre la tragédie d'*Essex* ne valent pas la poussière qu'il soulève.

Voltaire dit que Thomas Corneille ne savait guère

1. Traduit sur la traduction allemande. (*Trad.*)

l'histoire d'Angleterre et que, par bonheur pour lui, le public d'alors la savait encore moins. Maintenant, ajoute-t-il, nous connaissons mieux la reine Élisabeth et le comte d'Essex; et l'on relèverait plus sévèrement chez un poëte des altérations si grossières de la vérité historique.

Quelles sont donc ces altérations? Voltaire a calculé que la reine, à l'époque où elle fit faire au comte son procès, était âgée de soixante-huit ans. Il serait donc, dit-il, ridicule de s'imaginer que l'amour ait pu avoir la moindre part à cette aventure. — Pourquoi donc? Ne se passe-t-il rien de ridicule dans le monde? Et croire qu'une chose ridicule s'est accomplie, est-ce si ridicule?

Quand la sentence d'Essex eut été prononcée, dit Hume, la reine tomba dans la plus extrême agitation et dans l'irrésolution la plus cruelle. La vengeance et la tendresse, l'orgueil et la compassion, le soin de sa propre sûreté et le souci de la vie de son favori, se livraient un combat sans relâche; et peut-être, dans cette affreuse situation, était-elle plus à plaindre qu'Essex lui-même. Elle signait et révoquait tour à tour l'ordre de son exécution; un moment, elle était presque résolue à le livrer à la mort; l'instant d'après, sa tendresse se réveillait et elle voulait qu'il vécût. Les ennemis du comte ne la perdaient pas de vue : ils lui représentaient qu'Essex lui-même désirait la mort; qu'il avait déclaré lui-même qu'autrement la reine n'aurait jamais de repos. Vraisemblablement cette expression produisit un tout autre effet que celui que ses ennemis s'en étaient promis. La reine y vit une marque de repentir, une préoccupation de sa tranquillité, à elle, que le comte préférait affermir par sa propre mort. Cela ne fit que rallumer le feu de l'ancienne passion qu'elle avait si longtemps nourrie pour le malheureux prisonnier. Ce qui pourtant endurcit son cœur contre lui, fut sa prétendue obstination à ne vouloir absolument pas demander grâce. Elle attendait de lui à toute heure cette démarche; et ce fut seulement par dépit de ce qu'il ne voulait pas la faire, qu'elle laissa enfin la justice suivre son cours[1].

1. Traduit sur la traduction allemande. (*Trad.*)

Pourquoi Élisabeth, à l'âge de soixante-huit ans, n'aurait-elle pas encore aimé, elle qui se plaisait tant à se laisser aimer; qui était si flattée d'entendre louer sa beauté; qui acceptait si bien qu'on semblât porter ses chaînes? Le monde n'a sans doute jamais vu femme plus vaine à cet égard. Ses courtisans feignaient tous d'être amoureux d'elle et employaient envers Sa Majesté, avec toute l'apparence du sérieux, le style de la plus ridicule galanterie. Lorsque Raleigh tomba en disgrâce, il écrivit à son ami Cécil une lettre, destinée sans doute à être montrée, dans laquelle la reine était pour lui une Vénus, une Diane et je ne sais quoi encore. Pourtant cette déesse était alors âgée de soixante ans. Cinq ans plus tard, Henri Unton, son ambassadeur en France, lui tenait le même langage. Bref, Corneille était suffisamment autorisé à lui attribuer cette faiblesse amoureuse, qui produit une lutte si intéressante entre la tendresse de la femme et l'orgueil de la reine.

Il n'est pas plus exact de prétendre qu'il a dénaturé ou falsifié le caractère d'Essex. — Essex, dit Voltaire, n'était pas ce héros que Corneille nous représente. Il n'a jamais fait une action digne d'être remarquée. — Mais s'il n'était pas ce héros, il croyait du moins l'être. L'anéantissement de la flotte espagnole, la prise de Cadix, auxquels Voltaire ne lui laisse guère de part, s'il lui en laisse, lui semblaient si bien son œuvre, qu'il ne pouvait souffrir que personne s'en attribuât le moins du monde l'honneur. Il s'offrit à soutenir l'épée à la main, contre le comte de Nottingham, sous qui il avait commandé, contre le fils du comte et chacun de ses parents, que la gloire en appartenait à lui seul.

Corneille lui prête des propos très-dédaigneux au sujet de ses ennemis, notamment de Raleigh, de Cécil, de Coban. Voltaire le trouve encore mauvais. « Il n'est pas permis, dit-il, de falsifier à ce point une histoire si récente, et de traiter avec tant d'indignité des hommes de la plus grande naissance et du plus grand mérite. » Mais il ne

s'agit pas ici de ce que ces hommes étaient réellement : il s'agit seulement du jugement qu'Essex portait sur eux, et il était assez orgueilleux de son propre mérite pour ne leur en accorder absolument aucun.

Quand Corneille fait dire à Essex qu'il ne lui a manqué que de le vouloir pour monter lui-même sur le trône, il lui fait dire, sans doute, quelque chose qui était encore loin de la vérité. Mais Voltaire n'aurait pas dû pour cela s'écrier : « Le lord Essex au trône ! De quel droit? comment? sur quelle apparence? par quels moyens? » Car Voltaire aurait dû se souvenir qu'Essex descendait par sa mère de la maison royale, et qu'il s'est réellement trouvé plusieurs de ses partisans assez insensés pour le compter parmi ceux qui pouvaient avoir des prétentions à la couronne. Lorsque ensuite il entra en négociations secrètes avec le roi d'Écosse Jacques, son premier soin fut de l'assurer qu'il n'avait jamais eu lui-même de ces pensées ambitieuses. Les pensées dont il se défendait ainsi ne sont pas beaucoup moins fortes que les suppositions que Corneille lui prête.

Ainsi Voltaire, tout en ne trouvant dans la pièce que fautes contre l'histoire, en commet lui-même d'assez fortes. Il y en a une sur laquelle Walpole s'est déjà égayé [1]. Voulant citer les précédents favoris de la reine Élisabeth, Voltaire nomme Robert Dudley et le comte de Leicester. Il ne savait pas que ces deux personnages n'en font qu'un. On serait tout aussi fondé à faire deux personnes différentes du poëte Arouet et de M. de Voltaire le chambellan. Il a encore commis un anachronisme impardonnable au sujet du soufflet que la reine donna à Essex. Il est faux qu'il l'ait reçu après sa malheureuse expédition en Irlande : c'était longtemps auparavant; et il s'en faut de beaucoup qu'il ait cherché alors à apaiser la colère de la reine par la moindre soumission; au contraire, il en manifesta son ressentiment de vive voix et par écrit, de la manière la

1. *Le Château d'Otrante*, préf., p. xiv. (*Note de l'auteur.*)

plus nette et la plus haute. Il ne fit pas non plus alors la moindre avance pour rentrer en grâce; c'est la reine qui dut faire les premiers pas.

— Mais que m'importe ici l'ignorance de M. de Voltaire en fait d'histoire? — Ni plus ni moins que n'aurait dû lui importer celle de Corneille. Et en réalité, ce n'est que pour l'honneur de ce dernier que je discute contre le premier.

Admettons que toute la tragédie de Corneille ne soit qu'un roman : s'il est émouvant, cessera-t-il de l'être, parce que le poëte s'est servi de noms historiques?

Pourquoi le poëte tragique choisit-il des noms dans l'histoire? Tire-t-il ses caractères de ces noms; ou adopte-t-il ces noms parce que les caractères que l'histoire leur attribue ont plus ou moins de ressemblance avec ceux qu'il s'est proposé de montrer en action? Je ne parle pas de la manière dont la plupart peut-être des tragédies ont pris naissance, mais de la manière dont elles devraient véritablement être conçues. Ou bien, pour me servir d'expressions plus en harmonie avec la pratique ordinaire des poëtes; sont-ce les faits seuls, c'est-à-dire, les circonstances de temps et de lieu, ou sont-ce les caractères des personnes par qui les faits se sont accomplis, qui font choisir au poëte tel ou tel événement de préférence à tout autre? Si ce sont les caractères, la question de savoir jusqu'où le poëte peut s'écarter de la vérité historique, est immédiatement résolue. Dans tout ce qui ne touche pas aux caractères, il peut s'en écarter autant qu'il voudra. Les caractères seuls sont sacrés pour lui : leur donner plus de vigueur, les mettre mieux en lumière, c'est tout ce qu'il y peut ajouter du sien : le moindre changement essentiel détruirait la raison pour laquelle ils portent tels noms plutôt que d'autres; et rien n'est plus choquant que ce dont on ne peut rendre raison.

(N° XXIV, 21 *juillet* 1767). — Si le caractère de l'Élisabeth de Corneille est l'idéal poétique du caractère réel que l'histoire attribue à la reine de ce nom; si nous trouvons

que l'auteur a peint en elle avec des couleurs vraies l'indécision, les contradictions, les angoisses, les regrets, le désespoir où un cœur fier et tendre, comme celui d'Élisabeth, — je ne dis pas, est tombé dans telle ou telle circonstance, — mais a seulement donné à penser qu'il aurait pu tomber; — le poëte a fait tout ce qu'on devait attendre de lui en tant que poëte. Contrôler son œuvre la chronologie à la main, le traîner devant le tribunal de l'histoire, pour l'obliger à rectifier d'après le dire des témoins chaque date, chaque mention qu'il a pu faire en passant, même de personnes sur lesquelles l'histoire ne se prononce pas, c'est méconnaître le poëte et sa mission; et, de la part d'un homme qu'on ne peut croire de bonne foi dans cette erreur, c'est ce qu'on appelle un esprit de chicane.

Il pourrait se faire, il est vrai, que chez M. de Voltaire ce ne fût ni erreur ni esprit de chicane. Car il est lui-même poëte tragique, et, sans contredit, bien plus grand poëte que Corneille. Or, peut-on supposer qu'un homme soit maître dans un art et n'en ait que des idées fausses? Quant à la chicane, tout le monde sait que ce n'est pas son fort[1]. Ce qu'on pourrait prendre pour chicane çà et là dans ses écrits n'est que de la gaieté. C'est par pure gaieté aussi qu'il fait de temps en temps l'historien dans les questions de poétique, le philosophe dans l'histoire et le plaisant dans la philosophie.

Quoi? il aurait su qu'Élisabeth était âgée de soixante-huit ans, quand elle fit décapiter le comte; et il n'en aurait rien dit? Encore amoureuse à soixante-huit ans! encore jalouse! Ajoutez le grand nez d'Élisabeth! Quelle source de bonnes plaisanteries! Il est vrai que ces bonnes plaisanteries se trouvent dans un commentaire sur une tragédie, c'est-à-dire hors de leur place. Le poëte aurait

1. Allusion malicieuse au procès que Voltaire avait eu à Berlin avec le juif Hirsch. Lessing lui avait servi de secrétaire dans cette affaire. Voy. *Lessing*, par L. Crouslé, p. 33. (*Trad.*)

eu le droit de dire à son commentateur : « Monsieur le faiseur de notes, ces facéties feraient bien dans votre Histoire universelle, mais non pas au bas de mon texte. Il est faux que mon Élisabeth ait soixante-huit ans. Montrez-moi où j'ai dit cela. Qu'y a-t-il dans ma pièce, qui vous empêche de la croire à peu près du même âge qu'Essex? Vous dites : « Mais elle n'était pas du même âge que « lui. » — Qui, elle? Votre Élisabeth, celle que vous voyez dans Rapin de Thoyras? Soit. Mais pourquoi avez-vous lu Rapin de Thoyras? Pourquoi êtes-vous si savant? Pourquoi confondez-vous cette Élisabeth-là avec la mienne? Croyez-vous qu'un spectateur, qui aura lu aussi une fois en sa vie Rapin de Thoyras, en aura gardé un souvenir plus vif que l'impression sensible que pourra produire sur lui une actrice bien faite et dans la fleur de l'âge? Il voit mon Élisabeth de ses yeux : ces témoins-là le convainquent assez qu'il ne s'agit pas de votre Élisabeth de soixante-huit ans. Ou bien en croira-t-il Rapin de Thoyras plutôt que ses propres yeux? »

Le poëte pourrait encore s'expliquer sur le rôle d'Essex de la façon suivante : « Votre Essex, que vous avez vu dans Rapin de Thoyras, n'est que l'embryon du mien. Ce que celui-là croyait être, le mien l'est réellement. Ce que celui-là aurait fait pour la reine, dans des circonstances plus propices, le mien l'a fait. Vous voyez bien que la reine en convient : en croirez-vous moins le témoignage de ma reine que celui de Rapin de Thoyras? Mon Essex est un homme de mérite, un grand homme; mais orgueilleux et indomptable. Le vôtre n'était en réalité ni aussi grand ni aussi indomptable : tant pis pour lui! Il me suffit qu'il l'ait été assez pour que je puisse laisser son nom au personnage dont il m'a suggéré l'idée. »

En un mot, la tragédie n'est pas une histoire en dialogue; l'histoire n'est pour la tragédie qu'un répertoire de noms, auxquels nous avons coutume d'attacher certains caractères. Le poëte trouve-t-il dans l'histoire beaucoup de circonstances avantageuses pour orner et *individualiser*

son sujet? bien; qu'il en profite. Mais qu'on ne lui en fasse pas un mérite, ni du contraire un reproche.

Ce point réglé, je suis tout prêt a souscrire au reste du jugement de M. de Voltaire. *Essex* est une pièce médiocre et par l'intrigue et par le style. Faire du comte un soupirant passionné d'une Irton, le conduire à l'échafaud plus par le désespoir de ne pouvoir être à elle que par un noble orgueil qui l'empêche de s'abaisser à des excuses et à des prières, c'était la plus mauvaise idée que Thomas Corneille pût avoir; mais comme Français, il était naturel qu'il l'eût. Le style, dans l'original, est faible; dans la traduction, il est devenu rampant. Mais, en général, la pièce ne manque pas d'intérêt, et elle renferme çà et là des vers heureux; plus heureux, à vrai dire, en français qu'en allemand.

« Les acteurs, ajoute M. de Voltaire, et surtout ceux de province, aimaient à faire le rôle du comte d'Essex, à paraître avec une jarretière brodée au-dessous du genou et un grand ruban bleu en bandoulière. Le comte d'Essex, donné pour un héros du premier ordre, persécuté par l'envie, ne laisse pas d'en imposer. Enfin, le nombre des bonnes tragédies est si petit chez toutes les nations du monde, que celles qui ne sont pas absolument mauvaises attirent toujours des spectateurs, quand de bons acteurs les font valoir. »

Il appuie ce jugement général de diverses observations de détail aussi justes qu'ingénieuses, et dont on aimerait peut-être à se souvenir à une seconde représentation de la pièce. Je transcris donc ici les principales, étant fermement persuadé que la critique ne gâte pas le plaisir du spectateur, et que ceux qui ont appris à juger d'une pièce avec le plus de clairvoyance sont toujours ceux qui fréquentent le plus assidûment le théâtre.

« Le rôle de Cecil est mauvais : il est froid, il est subalterne. Quand on veut peindre de tels hommes, il faut employer les couleurs dont Racine a peint Narcisse. »

« La duchesse prétendue d'Irton est une femme vertueuse et sage, qui n'a voulu ni se perdre auprès d'Élisabeth en aimant le comte, ni épouser son amant. Ce caractère serait beau s'il était animé, s'il servait au nœud de la pièce; elle ne fait là qu'office d'ami : ce n'est pas assez pour le théâtre.

« Il me semble qu'il y a toujours quelque chose de louche, de confus, de vague, dans tout ce que les personnages de cette tragédie disent et font. Que toute action soit claire, toute intrigue bien connue, tout sentiment bien développé : ce sont là des règles inviolables. Mais ici que veut le comte d'Essex? Que veut Élisabeth? Quel est le crime du comte? Est-il accusé faussement? Est-il coupable? Si la reine le croit innocent, elle doit prendre sa défense; s'il est reconnu criminel, est-il raisonnable que la confidente dise qu'il n'implorera jamais sa grâce, qu'il est trop fier? La fierté est très-convenable à un guerrier vertueux et innocent, non à un homme convaincu de haute trahison. *Qu'il fléchisse*, dit la reine. Est-ce bien là le sentiment qui doit l'occuper, si elle l'aime? Quand il aura fléchi, quand il aura obtenu sa grâce, Élisabeth en sera-t-elle plus aimée? *Je l'aime*, dit la reine, *cent fois plus que moi-même*. Ah! madame, si vous avez la tête tournée à ce point, examinez donc l'affaire de votre amant, et ne souffrez pas que ses ennemis l'accablent et le persécutent injustement sous votre nom, comme il est dit, quoique faussement, dans toute la pièce. »

« Il en est de même[1] de l'ami du comte, de Salisbury : on ne peut voir s'il le tient pour coupable ou pour innocent. Il représente à la reine que l'apparence trompe souvent, qu'on a tout à craindre de la prévention et de l'iniquité de ses juges. Et cependant il a recours à la clémence de la reine. Quel besoin a-t-il de le faire, s'il ne croit pas son ami coupable? Mais que doit croire le spectateur? Il ne sait pas plus à quoi s'en tenir sur la conspiration du comte que sur la tendresse de la reine pour lui. »

« Il est bien étrange que Salisbury dise qu'on a contrefait l'écriture du comte d'Essex, et que la reine ne songe pas à

1. Ici Lessing résume plutôt qu'il ne cite les observations de Voltaire. (*Trad.*)

examiner une chose si importante. Elle doit assurément s'en éclaircir, et comme amante et comme reine. Elle ne répond pas seulement à cette ouverture, qu'elle devait saisir, et qui demandait l'examen le plus prompt et le plus exact; elle répète encore en d'autres mots que le comte est trop fier. »

Si en effet sa signature a été contrefaite, par quelle raison demanderait-il grâce?

(N° XXV, 24 *juillet* 1767). — « Quant à Essex[1], il proteste de son innocence; mais pourquoi veut-il mourir plutôt que d'éclairer la reine sur ce point? Ses ennemis l'ont noirci : il peut d'un mot les mettre à terre; et il n'en fait rien. Est-ce là ce qu'on attendait d'un caractère si hautain? Si c'est son amour pour Irton qui lui inspire une conduite si étrange, le poëte aurait dû, dans tout le cours de la pièce, nous le montrer tout autrement dominé par sa passion. La violence de l'amour peut tout excuser; mais nous ne voyons pas chez lui cette violence. »

« La fierté de la reine, qui lutte sans cesse contre la fierté d'Essex, est toujours le sujet de la tragédie. C'est une illusion qui ne laisse pas de plaire au public. Cependant, si cette fierté seule agit, c'est un pur caprice de la part d'Élisabeth et du comte d'Essex. *Je veux qu'il me demande pardon; je ne veux pas demander pardon*, voilà la pièce. Il semble qu'alors le spectateur oublie qu'Élisabeth est extravagante, si elle veut qu'on lui demande pardon d'un crime imaginaire; qu'elle est injuste et barbare de ne pas examiner ce crime avant qu'on lui demande pardon. On oublie l'essentiel pour ne s'occuper que de ces sentiments de fierté qui séduisent presque toujours. »

En un mot, « tous les rôles paraissent manqués dans cette tragédie, et cependant elle a eu du succès. Quelle en est la raison? Je le répète, la situation des personnages, attendrissante par elle-même...

« Un grand seigneur qu'on va mener à l'échafaud intéresse toujours le public, et la représentation de ces aventures, sans aucun secours de la poésie, fait le même effet à peu près que la vérité même. »

1. Ce passage est encore une analyse et non une citation. (*Trad.*)

Telle est l'importance du choix du sujet pour le poëte tragique. Un sujet heureux suffit pour faire une sorte de fortune aux pièces les plus faibles et les plus embrouillées; et je ne sais pourquoi c'est toujours dans ces sortes de pièces que de bons acteurs se montrent le plus à leur avantage. Il est rare que la représentation d'un chef-d'œuvre soit aussi magistrale que l'œuvre même : le médiocre réussit mieux aux acteurs. Peut-être est-ce qu'ils peuvent y ajouter davantage du leur; peut-être est-ce que le médiocre nous laisse plus de loisir et de calme pour remarquer leur jeu; peut-être enfin est-ce que tout y repose sur un ou deux personnages saillants; tandis que, dans une pièce plus achevée, chaque personnage demanderait un acteur de premier ordre, et que, faute de cet acteur, une mazette, en gâtant ce rôle, nuit en même temps à tous les autres.

Dans *Essex*, il y a peut-être de tout cela et autre chose encore. Ni le comte ni la reine n'ont été dessinés par le poëte avec assez de vigueur pour qu'il ne soit pas possible d'y ajouter beaucoup par la représentation. Les discours d'Essex ne sont pas tellement hautains, que l'acteur ne puisse mettre plus de hauteur encore dans les attitudes, dans les gestes, dans le jeu de la physionomie. C'est le propre de l'orgueil, de se manifester moins par les paroles que par l'ensemble de l'extérieur. Les discours de l'orgueil sont assez souvent modestes : ce sont nos yeux et non pas nos oreilles qui nous font reconnaître là une modestie orgueilleuse. Ce rôle doit donc gagner nécessairement à la représentation. D'autre part, les rôles subalternes ne peuvent avoir d'influence fâcheuse sur celui-ci : plus Cecil et Salisbury sont inférieurs, plus ils font ressortir Essex. Je n'ai donc pas besoin de dire longuement combien ce rôle, que l'acteur le plus médiocre ne saurait gâter tout à fait, devient excellent, quand il est tenu par un Eckhof.

Il n'en est pas entièrement de même du rôle d'Élisabeth; cependant il est difficile aussi qu'il n'obtienne aucun succès. Élisabeth est aussi tendre que fière. Je crois volontiers

qu'un cœur de femme est capable de ces deux qualités à la fois; mais comment une actrice peut les représenter également bien toutes les deux en même temps, c'est ce que je conçois difficilement. Dans l'ordre naturel, nous ne supposons pas beaucoup de tendresse chez une femme fière, ni beaucoup de fierté chez une femme tendre. « Nous ne supposons pas, » dis-je : c'est que les signes de l'une des deux qualités contredisent les signes de l'autre. C'est un prodige qu'une femme ait les deux genres de signes à sa disposition; et si elle ne dispose parfaitement que de l'un des deux genres de signes, elle pourra bien éprouver le sentiment qui s'exprime par l'autre genre; mais nous aurons de la peine à croire qu'elle l'éprouve aussi vivement qu'elle le dit. Comment donc une actrice pourrait-elle surpasser la nature? Si sa taille est majestueuse, sa voix pleine et virile, son regard hardi, ses mouvements rapides et résolus, les passages fiers lui réussiront parfaitement; mais que deviendront les passages tendres? Si sa physionomie, au contraire, est moins imposante, si la douceur règne dans ses traits, un feu modeste dans ses yeux, dans sa voix plus d'harmonie que de profondeur, dans ses mouvements plus de grâce et de noblesse que de force et d'inspiration, elle rendra à merveille les passages tendres; mais ceux où il faut de la fierté? Elle ne les gâtera pas, assurément non; elle s'en tirera encore assez bien; nous verrons en elle une amante offensée et irritée : mais nous n'y verrons pas une Élisabeth, qui était assez homme pour renvoyer son général et son favori chez lui avec un soufflet. Je pense donc que les actrices capables de nous faire illusion de tout point, en nous rendant Élisabeth tout entière, dans son double caractère, pourraient bien être plus rares encore que les Élisabeths mêmes; et nous pouvons et devons nous tenir pour satisfaits, si une moitié du rôle est tout à fait bien jouée sans que l'autre soit entièrement faussée.

Mme Loewen a beaucoup plu dans le rôle d'Élisabeth; mais, pour lui appliquer ces observations générales, elle nous a fait voir et entendre bien plus la femme tendre que

la fière souveraine. Sa personne, sa voix, son jeu modeste ne pouvaient nous faire attendre autre chose; et il me semble que notre plaisir n'y a rien perdu. Car si l'une des deux qualités éclipse nécessairement l'autre; s'il est presque impossible qu'il en soit autrement; s'il faut que la reine soit subordonnée à l'amante ou l'amante à la reine, la perte est, je crois, plus supportable lorsqu'il s'agit de l'orgueil de la reine que de la tendresse de l'amante.

Ce n'est pas seulement par un caprice de goût que je juge ainsi. C'est encore moins mon dessein d'adresser un compliment à une femme qui serait toujours maîtresse en son art, quand même ce rôle ne lui aurait pas réussi. Qu'un artiste soit de mon sexe ou de l'autre, je ne sais qu'une flatterie à lui adresser, à savoir, que je le crois au-dessus de toute vaine susceptibilité. Je suppose qu'à ses yeux l'art passe avant tout, qu'il se plaît à s'entendre juger avec franchise et netteté, et qu'il aime mieux voir la critique se tromper quelquefois que se taire sur son compte. Celui qui n'est pas sensible à cette flatterie, je suis tout prêt à reconnaître que je me suis abusé à son égard : il n'est pas digne qu'on l'étudie ici. Le vrai artiste, en dépit de nos exclamations, ne croit pas que nous apercevions et que nous sentions ses mérites, tant qu'il ne voit pas que nous sachions démêler ses défauts. Il se moque à part lui de toute admiration illimitée, et il n'est chatouillé que par la louange de celui qu'il sait assez courageux pour le blâmer.

Mais voici ce que je voulais dire. On peut expliquer pourquoi il vaut mieux que l'actrice fasse dominer la tendresse que la fierté dans le rôle d'Élisabeth. Il faut qu'elle soit fière, c'est entendu, et elle l'est, comme ses paroles nous l'apprennent. La question est donc simplement celle-ci : doit-elle paraître plus fière que tendre, ou plus tendre que fière? Si l'on avait à choisir entre deux actrices, devrait-on préférer celle qui serait capable d'exprimer la reine offensée, avec toute la hauteur menaçante et tout le ressentiment de la majesté prête à se venger; ou bien celle qui serait plus propre à rendre l'amante jalouse, avec

tout le dépit de l'amour dédaigné, avec l'inclination à pardonner au cher coupable, avec les angoisses que causent son obstination et le désespoir de le perdre? Je réponds : c'est la dernière qu'il faudrait préférer.

Car, premièrement, on évite ainsi la répétition du même caractère. Essex est fier, et, bien qu'Élisabeth doive l'être aussi, il faut du moins qu'elle le soit d'une autre façon. Si, chez le comte, la tendresse ne peut être que subordonnée à la fierté, chez la reine il faut que la tendresse l'emporte. Si le comte se donne des airs plus hauts qu'il ne lui appartient, il faut que la reine paraisse un peu moins qu'elle n'est. Si vous les faites paraître tous deux sur des échasses, toujours le nez en l'air, et jetant des regards de dédain sur tout ce qui les environne, ce sera d'une insupportable uniformité. Il ne faut pas qu'on puisse croire qu'Élisabeth, si elle s'était trouvée à la place d'Essex, eût agi comme lui. L'issue montre qu'elle est moins inflexible que lui : elle doit donc, dès le commencement, se tenir à une moindre hauteur. Celui qui se trouve élevé aux yeux de tous par la puissance extérieure n'a pas besoin de se roidir autant que celui qui doit s'élever par la force intérieure du caractère. Essex a beau se donner des airs de royauté, nous n'en savons pas moins qu'Élisabeth est la reine.

En second lieu, il vaut mieux, dans la tragédie, voir les sentiments des personnages aller en s'élevant qu'en s'abaissant. Des mouvements de fierté dans un caractère tendre sont plus convenables que les entraînements de la tendresse chez un caractère fier. Le premier semble s'élever, et le second s'abaisser. Supposez qu'une reine grave, au front sillonné de rides, dont le regard fait tout trembler, dont le ton de voix suffirait à imposer l'obéissance, s'abandonne à des plaintes amoureuses et soupire au gré de ses petites passions; elle devient, peu s'en faut, un objet risible. Au contraire, une femme éprise d'amour, à qui la jalousie rappelle qu'elle est reine, s'élève au-dessus d'elle-même; et sa faiblesse devient un sujet d'effroi.

TRENTE ET UNIÈME SOIRÉE. — *La Française*, de Mme Gottsched.

(N° XXVI, 28 *juillet* 1767). — Le trente et unième soir (mercredi, 10 juin), on a représenté *la Française dans la maison* ou *la Demoiselle*[1], comédie de Mme Gottsched.

Cette pièce est l'une des six productions originales que l'auteur mit au monde, avec l'assistance du sieur Gottsched, en l'an 1744, et dont l'Allemagne fut gratifiée dans le cinquième volume de *la Scène*[2]. On prétend que, dans sa nouveauté, cette pièce fut bien accueillie en tel et tel endroit. On a voulu essayer quel accueil elle obtiendrait bien encore, et elle a eu le succès dont elle est digne : néant. *Le Testament*, du même auteur, a encore une certaine façon; mais *la Française* n'est rien du tout. C'est encore moins que rien : car la pièce n'est pas seulement écrite d'un style bas, plat et froid : elle est par-dessus le marché ordurière, dégoûtante, choquante au plus haut degré. Je ne saurais comprendre comment une dame a pu écrire quelque chose de pareil. J'espère qu'on me tiendra quitte de la preuve de ce que j'avance.

TRENTE-DEUXIÈME SOIRÉE. — *Sémiramis*, de Voltaire. — Des symphonies pour les tragédies et les comédies : règles du genre. — Les symphonies de *Sémiramis*, par Agricola.

Le trente-deuxième soir (jeudi, 11 juin), on a représenté de nouveau *Sémiramis*, de M. de Voltaire.

1. *Die Hausfranzösinn*, oder *die Mamsell*.
2. *La Scène allemande*, *d'après les règles des anciens Grecs et Romains*, commença de paraître en 1741. Ce recueil était destiné par Gottsched à relever le théâtre allemand. On ne peut nier qu'il y ait contribué. (*Trad.*)

étroite à la conclusion de la pièce, afin d'accroître l'impression des événements dans l'esprit des spectateurs. N'est-il pas ridicule quand le héros vient de perdre la vie d'une manière tragique, n'est-il pas ridicule, dis-je, qu'une symphonie gaie et vive éclate là-dessus? Et si la comédie se termine joyeusement, n'est-il pas absurde de la faire suivre d'une symphonie pathétique et lugubre?

« Comme d'ailleurs la musique qui accompagne les pièces est exclusivement instrumentale, il est nécessaire de changer d'instruments pour entretenir l'attention des spectateurs, qui pourrait bien se dissiper, s'ils entendaient toujours les mêmes. Mais c'est presque une nécessité que la symphonie d'ouverture soit très-forte et très-pleine, pour produire plus d'impression sur l'auditoire. C'est donc surtout dans les symphonies des entr'actes qu'il y a lieu de changer d'instruments. Mais il faut savoir juger quels instruments conviennent le mieux pour le moment, et quels sont ceux qui sont les plus propres à rendre les idées qu'on veut exprimer. Il faut donc encore ici faire un choix raisonné, si l'on veut atteindre son but sûrement. Et, par exemple, il n'est guère bon d'introduire le même changement d'instruments dans deux entr'actes qui se suivent. Il vaut toujours mieux éviter cet inconvénient. »

Ce sont là les règles les plus importantes de l'alliance qu'on pourrait resserrer ici entre la musique et la poésie. J'ai mieux aimé les présenter dans les termes dont s'est servi un musicien (et celui qui peut s'attribuer l'honneur de l'invention) que de les exposer moi-même. Les poëtes et les critiques s'entendent souvent reprocher par les musiciens d'attendre et d'exiger d'eux plus que l'art n'est en état de donner. Et quant aux musiciens, pour la plupart, il faut qu'ils entendent dire et répéter par leurs confrères que la chose est réalisable, pour qu'ils y prêtent la moindre attention.

A la vérité, les règles elles-mêmes étaient faciles à trouver : elles disent seulement ce qu'on doit faire, sans dire comment cela peut être fait. L'expression des passions, à quoi tout se réduit, est encore exclusivement le secret du génie. Car, bien qu'il y ait eu et qu'il y ait encore des mu-

siciens capables d'y réussir à merveille, il est certain qu'il ne s'est pas encore trouvé de philosophe pour leur montrer la voie et pour déduire des exemples donnés par eux certains principes généraux. Mais plus les exemples se multiplient et plus les matériaux s'amassent pour cette généralisation, plus nous avons lieu d'espérer qu'elle ne se fera pas attendre. Je serais bien dans l'erreur si l'on ne pouvait faire un grand pas dans cette voie en excitant l'émulation des musiciens pour ce genre de symphonies dramatiques. Dans la musique vocale, le texte n'aide que trop à l'expression : le musicien le plus faible et le plus chancelant trouve dans les paroles une direction et un appui; dans la musique instrumentale, ce secours lui fait défaut : si elle ne dit pas nettement ce qu'elle veut dire, elle ne dit rien. Il faut donc que l'artiste y applique toutes ses facultés. Entre les différentes séries de sons qui peuvent exprimer un sentiment, il choisira exclusivement ceux qui l'exprimeront le plus clairement : nous les entendrons plus souvent que d'autres, nous les comparerons plus souvent entre eux, et en remarquant les ressemblances constantes qu'ils offrent, nous pénétrerons le mystère de l'expression.

Chacun comprend par soi-même quel accroissement de plaisir ce sera pour nous au théâtre. La nouvelle administration du théâtre de Hambourg s'est donc appliquée dès le début à améliorer l'orchestre; et d'autre part on a trouvé des hommes de mérite prêts à mettre la main à l'œuvre et à donner des modèles dans ce genre de composition. Ceux-ci ont dépassé tout ce qu'on attendait. Déjà M. Hertel avait écrit des symphonies exprès pour la tragédie de Cronegk, *Olinte et Sophronie*, et à la seconde représentation de *Sémiramis*, on en a exécuté d'autres, qui avaient été composées par M. Agricola, de Berlin.

(N° XXVII, 31 *juillet* 1767). — Je vais essayer de donner une idée de la musique de M. Agricola. Je ne la décrirai pas par ses effets : car plus un plaisir des sens est vif et délicat, moins il est aisé de le décrire par des paroles : on

ne peut guère éviter de tomber dans les louanges banales, les exclamations vagues et les piailleries admiratives; et tout cela est aussi peu instructif pour l'amateur que fastidieux pour l'artiste qu'on prétend honorer. Je ne parlerai donc que des intentions qu'a eues le maëstro et des moyens qu'il a pris pour atteindre à son but.

La symphonie d'ouverture se compose de trois thèmes. Le premier est un largo avec des hautbois et des flûtes joints aux violons; la basse fondamentale est renforcée de bassons. L'expression est grave, avec un mélange de fougue et d'emportement : l'auditeur doit sentir qu'il a quelque chose de semblable à attendre dans la pièce. Mais ce n'est pas tout; la tendresse, le repentir, les troubles de la conscience, l'abattement, trouvent place aussi dans la tragédie : le second thème est donc un andante, avec des violons en sourdine et des parties de bassons, qui expriment des plaintes sourdes et la compassion qu'elles excitent. Dans le troisième thème, des accents fiers se mêlent au pathétique, parce que la scène s'ouvre avec une solennité exceptionnelle. Sémiramis est près d'arriver au terme de sa gloire : cet éclat qui l'environne doit saisir l'oreille de même qu'il va frapper la vue. Le morceau est écrit en allegretto, et les instruments sont les mêmes que dans le premier, si ce n'est que les hautbois, les flûtes et les bassons échangent entre eux de petites phrases détachées.

Les morceaux de musique placés entre les actes ne renferment jamais qu'un seul thème, qui se rapporte aux événements précédents. M. Agricola ne paraît donc pas approuver l'addition d'un second thème, qui aurait rapport à ce qui suit. Je serais sur ce point tout à fait de son sentiment. La musique ne doit pas faire de tort au poëte : or le poëte tragique aime plus qu'aucun autre l'inattendu, tout ce qui surprend; il n'aime pas à laisser deviner où il va; et la musique le trahirait si elle donnait à entendre les passions qui suivent. Pour l'ouverture, c'est autre chose : elle ne peut s'attacher à des événements précédents, et,

d'autre part, il faut qu'elle fasse pressentir le ton général de la pièce, à peu près comme le titre, sans y mettre plus de netteté ni plus de précision. On peut bien montrer à l'auditeur le but où l'on va le conduire; mais quant aux différents chemins par où il y arrivera, ils doivent lui demeurer entièrement cachés.

Voilà une raison tirée de l'intérêt du poëte; elle est appuyée d'une seconde raison tirée de la musique même. Supposez que les passions qui règnent dans deux actes consécutifs soient entièrement opposées entre elles, il faudrait aussi que les deux thèmes fussent de caractères contradictoires. Je conçois très-bien comment le poëte peut nous faire passer sans violence et sans déplaisir d'une passion à celle qui lui est opposée, à son contraire : il le fait peu à peu, tout doucement; il parcourt toute l'échelle, en montant ou en descendant d'échelon en échelon, sans jamais faire de saut. Mais le musicien peut-il en faire autant? Qu'il puisse le faire tout aussi bien que le poëte dans un morceau unique d'une longueur suffisante, soit; mais dans deux morceaux distincts, entièrement séparés l'un de l'autre, le saut qu'il fera, — par exemple, du calme à l'emportement, de la tendresse à la cruauté, — sera nécessairement très-sensible, et produira tout le déplaisir que cause dans la nature tout passage brusque d'un extrême à l'autre, des ténèbres à la lumière ou du froid au chaud. Dans ce moment, nous nous abandonnons à une douce mélancolie, et tout à coup il nous faut devenir furieux. Comment? pourquoi? contre qui? contre celui qui éveillait toute notre compassion? ou contre un autre? La musique ne peut indiquer tout cela : elle nous laisse dans l'incertitude et dans la confusion; nous éprouvons des sensations sans voir de direction à leur donner; nous sentons comme en rêve; et toutes ces impressions incohérentes sont plus énervantes qu'agréables. La poésie, au contraire, ne nous laisse jamais perdre le fil de nos sentiments : non-seulement nous savons ce que nous devons éprouver, mais encore quelle en est la raison; et il n'y a que cela qui

puisse nous rendre ce changement soudain non-seulement supportable, mais encore agréable.

En fait, l'un des plus grands avantages (sinon le plus grand) que la musique tire de son alliance avec la poésie, est que les changements brusques se trouvent ainsi motivés. En effet, il n'est pas absolument nécessaire que les sentiments généraux et indéterminés qu'exprime la musique, — par exemple, celui de la joie, — soient rapportés au moyen du discours à des objets particuliers, parce que, même obscurs et flottants, ils nous causent encore beaucoup de plaisir. Mais ce qui est beaucoup plus nécessaire, c'est de lier entre elles des sensations opposées et contradictoires au moyen d'idées intelligibles, que les mots seuls peuvent exprimer. Cette liaison en forme un tout où l'on trouve, non-seulement la diversité, mais encore l'harmonie dans la diversité.

Or, avec deux thèmes entre les actes d'une pièce de théâtre, cette liaison ne se produirait qu'après coup : nous ne comprendrions qu'après pourquoi il faut que nous sautions d'une passion à une autre tout à fait contraire; et pour la musique, c'est à peu près comme si nous n'en savions jamais rien. Le saut brusque a produit son effet fâcheux; et nous avons beau voir maintenant qu'il n'aurait pas dû nous choquer, nous n'en avons pas moins été choqués.

Il ne faut pas croire pour cela qu'on doive en général rejeter toutes les symphonies, parce qu'elles se composent toutes de plusieurs thèmes, qui se distinguent les uns des autres, et dont chacun exprime autre chose que le précédent. Il exprime autre chose, mais non quelque chose de différent; ou plutôt il exprime la même chose, mais d'une autre façon. Une symphonie qui, dans ses différents thèmes, exprime des passions contradictoires, est un monstre musical; une seule passion doit régner dans une symphonie, et chaque thème particulier doit faire résonner et éveiller en nous cette même passion, seulement avec diverses modifications, soit quant au degré de force et de

vivacité, soit quant au mélange d'autres passions voisines qui se combinent avec elle de diverses manières.

La symphonie d'ouverture présentait exactement ce caractère : le sentiment de trouble qui règne dans le premier thème va se perdre dans les accents plaintifs du second, qui s'élèvent à une sorte de dignité solennelle dans le troisième. Un musicien ne saurait se permettre davantage dans ses symphonies. Si à chaque thème il rompt le fil des sentiments, pour faire naître une impression nouvelle et toute différente, qu'il abandonne encore en passant à un troisième thème et à un troisième sentiment, il peut y avoir dépensé beaucoup de talent, mais c'est en pure perte ; il peut surprendre, troubler, chatouiller l'oreille, mais il ne touchera pas. Quiconque veut parler à notre cœur et y faire naître des mouvements de sympathie doit y mettre de la suite, tout aussi bien que celui qui se propose de charmer et d'instruire notre intelligence. Sans la suite, sans la liaison intime de toutes les parties entre elles, la meilleure musique n'est toujours qu'un monceau de sable, qui ne peut garder aucune trace durable : c'est la cohésion des parties qui en fait un marbre solide, où la main de l'artiste peut s'immortaliser.

Le thème du premier entr'acte ne cherche donc simplement qu'à charmer les soucis de Sémiramis (à qui le poëte a consacré cet acte), soucis encore mêlés de quelque espérance : c'est donc un andante *mesto*, seulement avec des violons et des altos en sourdine.

Dans le second acte, Assur joue un rôle trop important pour ne pas décider du caractère de la musique qui suit cet acte. Un allegro *assai* en *sol* majeur avec des cors de chasse renforcés de flûtes, de hautbois et de bassons jouant la basse fondamentale, représente l'orgueil de ce ministre perfide et ambitieux, orgueil troublé de doute et de crainte, mais qui se relève toujours.

C'est dans le troisième acte que le spectre paraît. J'ai déjà fait remarquer, à propos de la première représentation, combien cette apparition fait peu d'impression sur les

assistants dans Voltaire. Mais le musicien s'en est peu soucié, comme c'était son droit; il s'empare de ce que le poëte a négligé : un allegro en *mi* bémol, avec la même combinaison d'instruments que dans le morceau précédent, — sauf cette différence, que les cors en *mi* alternent diversement avec les cors en *sol*, — représente, non plus un étonnement muet et inerte, mais le désordre épouvantable qu'une apparition de ce genre doit jeter dans le peuple.

Les angoisses de Sémiramis au quatrième acte éveillent notre compassion : nous avons beau connaître son crime, nous sommes émus de ses remords. La musique prend donc aussi l'accent de la compassion dans un larghetto en *la* bémol, avec des violons et des altos en sourdine et un hautbois qui fait les réponses.

Enfin le cinquième acte lui-même est suivi d'un seul thème. C'est un adagio en *mi* majeur, avec des cors joints aux violons et à l'alto, soutenus par des hautbois et des flûtes, et avec des bassons qui se joignent à la contrebasse. L'expression convient bien aux personnages de la tragédie et au trouble, élevé jusqu'au sublime, qu'elle nous fait éprouver. Il y a aussi, je crois, un retour aux quatre derniers vers, où la vérité élève sa voix prophétique contre les grands de la terre avec autant de dignité que de puissance.

Remarquer les intentions d'un musicien, c'est lui accorder qu'il les a heureusement accomplies. Son œuvre ne doit pas être une énigme : le sens n'en saurait être difficile à deviner et douteux. Ce qu'une oreille saine y saisit tout d'abord est ce qu'il a voulu dire, sans aucun doute : sa gloire s'accroît avec la clarté de ses intentions : plus il est facilement, généralement compris, plus il a mérité la louange.

Ce n'est donc pas un honneur pour moi d'avoir bien entendu; mais c'en est un grand pour M. Agricola, que dans sa partition personne n'ait entendu autre chose que moi.

TRENTE-TROISIÈME SOIRÉE. — *Nanine*, de Voltaire. — *L'Héritier villageois*, de Marivaux. Traduction en patois allemand.

(N° XXVIII, 4 *août* 1767). — Le trente-troisième soir (vendredi, 12 juin), on a joué de nouveau *Nanine*, et la représentation s'est terminée par *l'Héritier villageois*, d'après le français de Marivaux.

Cette petite pièce est ici marchandise pour la place, et fait toujours beaucoup de plaisir.

George revient de la ville, où il a enterré un richard de frère, qui lui laisse cent mille marcs d'héritage. La fortune amène avec elle un changement de rang et de vie : il veut vivre dorénavant comme les gens de condition. Il élève sa Lise à la dignité de madame. Il trouve bien vite un beau parti pour son Jeannot et pour sa Margoton. Tout va bien, n'était le maudit messager qui arrive. L'agent d'affaires chez qui les cent mille marcs étaient déposés a fait banqueroute. George redevient George comme devant; Jeannot essuie un refus; Margoton reste où elle était; et le dénoûment serait assez triste, si la fortune, en se retirant, pouvait ôter plus qu'elle n'a apporté. Ils étaient bien portants et contents : ils restent bien portants et contents.

Tout le monde aurait pu imaginer cette fable; mais peu d'auteurs auraient pu y introduire autant d'intérêt que Marivaux. C'est la gaieté la plus comique, l'esprit le plus drôle, la satire la plus malicieuse : on rit à ne pouvoir reprendre haleine; et la naïveté du langage des paysans assaisonne le tout de la façon la plus piquante. La traduction est de Kriegern, qui a su admirablement traduire le « patois » français en dialecte vulgaire de ce pays-ci. Malheureusement, différents passages ont été imités très-maladroitement et sont véritablement estropiés. Il y en a quelques-uns qu'il faudrait absolument redresser et com-

pléter à la représentation, et, par exemple, le suivant, dès la première scène[1].

George. Hé! hé! hé! donne-moi donc cinq schillings de petite monnaie, je n'ai que des florins et des thalers.

Lise. Hé! hé! hé! dis donc, as-tu la berlue avec tes cinq schillings de petite monnaie? qu'en veux-tu faire?

George. Hé! hé! hé! donne-moi cinq schillings de petite monnaie, te dis-je.

Lise. Pourquoi donc faire, Jean nigaud?

George. Pour ce garçon, qui m'a apporté mon paquet en voyage jusqu'à notre endroit, pour que je puisse marcher bien léger et bien à mon aise.

Lise. Tu es donc venu à pied?

George. Oui-da. C'est bien plus commode.

Lise. Tiens, voilà un marc.

George. C'est encore bien raisonnable..... Combien cela fait-il?..... Voilà le compte. Elle m'a allongé un marc : je le tiens! je le tiens! (*A Valentin.*) Prends, et va-t'en : c'est bien gentil comme ça.

Lise. Et tu dépenses cinq schillings pour un garçon qui t'a porté ton paquet?

George. Oui-da! je lui ai encore donné un pourboire.

Valentin. Est-ce que les cinq schillings sont pour moi, Monsieur George?

George. Oui, mon ami!

Valentin. Cinq schillings! un riche héritier! un homme de votre rang! Qu'avez-vous fait de votre grandeur d'âme?

George. Oh! je m'embarrasse bien de ce qu'on peut dire! Allons, femme, ponds-lui encore un schilling; voilà comme on compte chez nous.

Comment? George est venu à pied, parce que c'est plus commode? Il demande cinq schillings, et sa femme, qui ne voulait pas les lui donner, lui donne un marc? Il faut que la femme lâche encore un schilling pour le porteur?

1. Nous sommes obligés ici, on le comprendra, de traduire de nouveau la traduction allemande, sans pouvoir lui conserver toujours sa physionomie de patois rustique. Au reste, ce n'est pas le langage qu'il faut considérer dans cette traduction, mais la suite des idées. (*Trad.*)

Pourquoi ne le fait-il pas lui-même? Il avait encore du reste sur le marc. Sans le français, on aurait bien de la peine à se tirer de toutes ces broussailles. George n'était pas venu à pied, mais bien en voiture, et c'est là-dessus qu'il dit : « Parce que c'est bien plus commode. » Mais sans doute, la voiture ne faisait que passer devant son village; et, de l'endroit où il est descendu, il a fait porter son paquet derrière lui jusqu'à sa maison. C'est pour cela qu'il donne cinq schillings au garçon; quant au marc, ce n'est pas sa femme qui le lui donne, mais il a dû le payer pour la voiture, et il se borne à dire à Lise combien il a vite fait marché avec le voiturier[1].

TRENTE-QUATRIÈME SOIRÉE. — *Le Distrait*, de Regnard. De la moralité de la pièce et de la comédie en général. Opinion de J.-Jacques Rousseau. Comment la comédie corrige. — *L'Énigme*, de Loewen, comédie tirée d'un conte de Voltaire.

Le trente-quatrième soir (lundi, 27 juin), on a joué *le Distrait*, de Regnard[2]...

1. Blaise. Eh! eh! eh! baille-moi cinq sols de monnoye, je n'ons que de grosses pièces.

Claudine (*le contrefaisant*). Eh! eh! eh! dis donc, Nicaise, avec tes cinq sols de monnoye, qu'est-ce que t'en veux faire?

Blaise. Eh! eh! eh! baille-moi cinq sols de monnoye, te dis-je.

Claudine. Pourquoi donc, Nicodème?

Blaise. Pour ce garçon, qui apporte mon paquet depuis la voiture jusqu'à cheux nous, pendant que je marchais tout bellement et à mon aise.

Claudine. T'es venu dans la voiture?

Blaise. Oui, parce que cela est plus commode.

Claudine. T'as baillé un écu?

Blaise. Oh! bien noblement. Combien faut-il? ai-je fait. Un écu, ce m'a-t-on fait. Tenez, le vela, prenez. Tout comme ça.

Claudine. Et tu dépenses cinq sols en porteur de paquets?

Blaise. Oui, par manière de récréation.

Arlequin. Est-ce pour moi les cinq sols, monsieur Blaise?

Blaise. Oui, mon ami, etc. (*Note de l'auteur.*)

2. J'ai peine à croire que nos grands-pères eussent pu comprendre le titre allemand de cette pièce (*der Zerstreute*). Schlegel traduisait encore *Distrait* par

Regnard mit son *Distrait* sur la scène en 1697, et la pièce n'obtint pas le moindre succès. Mais trente-quatre ans après, quand les comédiens l'essayèrent de nouveau, le succès n'en fut que plus grand. Lequel des deux publics avait raison ? Peut-être ni l'un ni l'autre n'avait-il tort. Le premier public, le public sévère, ne l'accepta pas pour une comédie régulière, comme l'auteur voulait qu'on la prît. L'autre, le public indulgent, l'accepta pour ce qu'elle est, pour une farce, une bouffonnerie, destinée à faire rire; on rit, et l'on en sut gré à l'auteur. Le premier public se disait :

Non satis est risu diducere rictum
Auditoris [1];

et l'autre :

Et est quædam tamen hic quoque virtus [2].

Si l'on retranche la versification, qui encore est très-défectueuse et très-négligée, cette pièce n'a pas dû coûter grande peine à l'auteur. Il trouvait le caractère de son principal personnage tout dessiné chez La Bruyère. Il n'avait qu'à prendre les principaux traits et à mettre les uns en action, les autres en récit. Ce qu'il y a ajouté de son fonds ne signifie pas grand'chose.

Voilà ce qui a été dit de la pièce, et il n'y a rien à répliquer à ce jugement; mais on est d'autant plus libre de répondre à une autre critique, qui s'en prend à la moralité de cette comédie. Un homme distrait, dit-on, n'est pas un sujet de comédie. — Pourquoi ? — La distraction est une infirmité, un malheur, et non un vice. Elle n'est pas

Traeumer. Le mot *zerstreut* a été fait uniquement d'après le français, par analogie. Nous ne voulons pas rechercher qui avait le droit de le faire; mais nous nous en servirons, puisqu'enfin il est fait. On le comprend maintenant, cela suffit. (*Remarque de l'auteur.*)

1. « Il ne suffit pas de provoquer chez l'auditeur un éclat de rire. » (Hor., *Sat.* I, x, v. 7.)

2. « Et cependant c'est encore un mérite. »

plus digne de raillerie que le mal de tête. La comédie ne doit s'attaquer qu'à des défauts qu'on peut corriger. Mais l'homme qui est distrait de nature ne se corrige pas plus sur des railleries qu'un boiteux.

Mais est-il bien vrai que la distraction soit une de ces infirmités de l'âme contre lesquelles tous nos efforts demeurent impuissants? Serait-elle réellement une incapacité naturelle d'attention, plutôt qu'une mauvaise habitude? Je n'en puis rien croire. Ne sommes-nous pas maîtres de notre attention? N'est-il pas en notre pouvoir de l'appliquer et de la retirer comme il nous plaît? Et qu'est-ce que la distraction, sinon un abus de notre attention? Le distrait pense, seulement il pense à autre chose qu'à la cause de ses impressions sensibles du moment. Son âme n'est ni endormie, ni stupéfiée, ni frappée de paralysie; elle est seulement absente et occupée ailleurs. Mais elle pourrait être ici aussi bien que là. C'est sa vocation naturelle, d'être présente dans les modifications sensibles du corps. On ne peut sans effort la désaccoutumer de cette vocation; et il serait impossible de l'y ramener?

Mais soit : admettons que la distraction soit incurable. Où est-il écrit que, dans la comédie, nous ne devons rire que des imperfections morales et des vices guérissables? Toute extravagance, tout contraste que produit un défaut avec la réalité, est risible. Mais le rire et la dérision sont deux choses très-différentes. Nous pouvons rire d'un homme, rire à son propos, sans le tourner le moins du monde en dérision. Cette différence a beau être incontestable et bien connue, toutes les chicanes que Rousseau a récemment élevées contre l'utilité de la comédie sont cependant venues uniquement de ce qu'il n'en a pas tenu un compte suffisant. « Molière, dit-il, par exemple, nous fait rire du Misanthrope, et cependant, le Misanthrope est l'honnête homme de la pièce. Molière se montre donc ennemi de la vertu, en rendant l'homme vertueux méprisable[1]. » Non pas : le Misanthrope ne devient pas mépri-

1. *Lettre à M. d'Alembert* sur son article Genève. (*Trad.*)

sable; il reste ce qu'il est, et le rire qui jaillit des situations où l'auteur le place ne lui ôte rien de notre estime. Il en est de même du Distrait : nous rions de lui, mais le méprisons-nous pour cela? Nous apprécions ses autres bonnes qualités, comme nous devons les apprécier; et même, sans elles, nous ne saurions rire de ses distractions. Qu'on mette cette distraction chez un homme méchant et sans mérite, et qu'on voie si elle sera encore risible! Elle sera déplaisante, rebutante, odieuse, mais nullement risible.

(N° XXIX, 7 *août* 1767). — La comédie prétend corriger par le rire, mais non par la dérision, et elle ne prétend pas corriger précisément les travers dont elle fait rire, ni seulement les personnes chez qui se trouvent ces travers risibles. Sa véritable utilité, son utilité générale, réside dans le rire même, dans l'exercice qu'elle donne à notre faculté de saisir le ridicule, de le découvrir aisément et vite, sous les déguisements de la passion et de la mode, dans toutes les combinaisons où il se mêle avec d'autres qualités plus mauvaises encore, ou même avec de bonnes qualités, et jusque dans les rides de la gravité solennelle. Accordons que *l'Avare* de Molière n'ait jamais corrigé un avare, ni *le Joueur* de Regnard un joueur; admettons que le rire ne puisse corriger ces genres de fous : tant pis pour eux, mais non pour la comédie! Si elle ne peut guérir des maladies désespérées, il lui suffit d'affermir les gens sains dans la santé. *L'Avare* est plein d'enseignements même pour l'homme libéral; *le Joueur* est instructif même pour celui qui ne joue pas. Les folies que nous ne partageons pas ne s'en rencontrent pas moins chez des personnes avec qui nous devons vivre; il est profitable de connaître les gens avec qui l'on peut se trouver en collision, et de se mettre en garde contre toutes les impressions de l'exemple. Un préservatif est aussi un remède précieux, et la morale n'en possède pas de plus énergique, de plus efficace que le rire.

L'Enigme ou *Ce qui plaît aux Dames*, comédie en un acte, de M. Loewen, a terminé cette soirée.

Si Marmontel et Voltaire n'avaient pas écrit de contes, le théâtre français aurait été privé d'une foule de nouveautés. C'est surtout l'opéra comique qui a puisé à ces sources. Le conte de Voltaire, intitulé *Ce qui plaît aux Dames*, a fourni la matière d'une comédie en cinq actes, entremêlée d'ariettes, sous le titre de *La Fée Urgèle*, laquelle fut jouée à Paris, en décembre 1765, par les comédiens italiens. M. Loewen paraît moins avoir eu sous les yeux cette pièce que le conte de Voltaire. Si, lorsqu'on juge une statue, il faut en même temps voir le bloc de marbre dans lequel elle a été taillée; si la forme primitive de ce bloc est une excuse suffisante pour un membre trop court, ou une attitude forcée, la critique se trouve désarmée à l'égard de la pièce de M. Loewen, et ne peut plus lui reprocher l'économie de son ouvrage. Fasse qui pourra d'un conte de sorcières quelque chose de plus vraisemblable! M. Loewen, lui-même, ne donne son *Enigme* que pour une petite plaisanterie, qui peut plaire au théâtre, si elle est bien jouée. Les changements à vue, la danse et le chant concourent à ce dessein, et ce serait véritablement de la bizarrerie que de ne prendre plaisir à rien de tout cela. La bonne humeur de Pédrillo n'est pas, il est vrai, très-originale, mais elle est du moins naturelle. Il me semble seulement qu'un écuyer, qui voit clairement l'absurdité et la folie de la chevalerie errante, n'est pas très-bien à sa place dans une fable fondée sur la réalité des enchantements, et où les aventures chevaleresques sont considérées comme des occupations glorieuses et dignes d'un homme raisonnable et d'un héros. Mais, comme je l'ai dit, c'est une plaisanterie, et il ne faut pas analyser des plaisanteries.

TRENTE-CINQUIÈME SOIRÉE. — *Rodogune*, de P. Corneille. Opinion de l'auteur sur cette tragédie. De la fable de la pièce; du titre; du plan; du caractère de Cléopâtre; de l'orgueil et de la jalousie chez les femmes. De la vérité historique dans la tragédie. De l'art de développer un sujet tragique. *Rodogune* critiquée par un Huron, par un Italien, par Voltaire.

Le trente-cinquième soir (mercredi, 5 juillet), on a représenté, en présence de Sa Majesté le roi de Danemark, *Rodogune*, de Pierre Corneille.

Corneille déclarait qu'il faisait le plus grand cas de cette tragédie, qu'il la mettait bien au-dessus de *Cinna* et du *Cid*, que « ses autres pièces avaient peu d'avantages qui ne se rencontrassent dans celle-ci; qu'elle avait tout ensemble la beauté du sujet, la nouveauté des fictions, la force des vers, la solidité du raisonnement, la chaleur des passions, un intérêt croissant d'acte en acte. »

Il nous sera permis de nous arrêter sur le chef-d'œuvre de ce grand homme.

Les faits sur lesquels il a bâti son drame se trouvent racontés par Appien d'Alexandrie vers la fin du livre qu'il a écrit sur la guerre de Syrie. Voici ses paroles[1] :

« Démétrius, surnommé Nicanor, entreprit la guerre contre les Parthes, et, étant devenu leur prisonnier, vécut dans la cour de leur roi Phraates, dont il épousa la sœur, nommée Rodogune. Cependant Diodotus, domestique des rois précédents, s'empara du trône de Syrie, et y fit asseoir un Alexandre encore enfant, fils d'Alexandre le Bâtard et d'une fille de Ptolomée. Ayant gouverné quelque temps comme son tuteur, il se défit de ce malheureux pupille, et eut l'insolence de prendre lui-même la couronne sous un nouveau nom de Tryphon qu'il se donna. Mais Antiochus, frère du roi prisonnier, ayant appris à Rhodes sa captivité et les troubles qui l'avaient suivie, revint dans le pays, où, ayant défait Tryphon avec beaucoup de peine, il le fit mourir. De là, il porta ses armes contre Phraates; et,

1. Nous rétablissons ici la traduction de Corneille. (*Trad.*)

vaincu dans une bataille, il se tua lui-même. Démétrius, retourné en son royaume, fut tué par sa femme Cléopâtre, qui lui dressa des embûches en haine de cette seconde femme Rodogune qu'il avoit épousée, dont elle avoit conçu une telle indignation, que, pour s'en venger, elle avoit épousé ce même Antiochus, frère de son mari. Elle avoit eu deux fils de Démétrius, l'un nommé Séleucus et l'autre Antiochus, dont elle tua le premier d'un coup de flèche, sitôt qu'il eut pris le diadème après la mort de son père, soit qu'elle craignît qu'il ne la voulût venger, soit que l'impétuosité de la même fureur la portât à ce nouveau parricide. Antiochus lui succéda, qui contraignit cette mauvaise mère de boire le poison qu'elle lui avoit préparé. »

Ce récit renfermait la matière de plus d'une tragédie. Corneille aurait pu, sans plus d'efforts d'invention, en tirer un Tryphon, un Antiochus, un Démétrius, un Séleucus, tout aussi bien qu'une Rodogune. Mais le sujet qui l'attira de préférence, ce fut la femme offensée, qui ne croit pas pouvoir assez venger l'usurpation de son rang et de son lit. Telle fut donc l'héroïne qu'il choisit; et il est hors de doute que sa pièce devrait en conséquence porter le nom de Cléopâtre au lieu de celui de Rodogune. Il l'a lui-même avoué, et s'il a préféré ce titre à l'autre, c'est qu'il a craint que le public ne confondît Cléopâtre, reine de Syrie, avec la fameuse reine d'Égypte du même nom.

« Je me suis enhardi à cette licence, dit-il, d'autant plus librement que j'ai remarqué parmi nos anciens maîtres qu'ils se sont fort peu mis en peine de donner à leurs poëmes le nom des héros qu'ils y faisoient paraître, et leur ont souvent fait porter celui des chœurs, qui ont encore bien moins de part dans l'action que les personnages épisodiques, comme Rodogune : témoin *les Trachiniennes* de Sophocle, que nous n'aurions jamais voulu nommer autrement que *la Mort d'Hercule.* »

Cette remarque est fort juste en soi. Les anciens tenaient le titre pour chose tout à fait accessoire; ils ne croyaient nullement qu'il dût indiquer le sujet; c'était assez qu'il distinguât une pièce d'une autre, et pour cet objet la

moindre circonstance suffit. Seulement, j'ai peine à croire que Sophocle eût consenti à donner le nom de Déjanire à la pièce qu'il intitula *les Trachiniennes*. Il n'hésita pas à lui donner un titre sans signification; mais il aurait eu sans doute plus de scrupule à lui donner un titre trompeur, un titre qui eût égaré notre attention.

Ajoutez que Corneille s'inquiétait hors de propos : quiconque connaît la Cléopâtre d'Égypte sait aussi que la Syrie n'est pas l'Égypte, et qu'on trouve souvent le même nom porté par plusieurs rois ou plusieurs reines. Quant à ceux qui ne connaissent pas cette reine, ils n'en confondront pas une autre avec elle. Au moins Corneille n'aurait-il pas dû éviter avec tant de soin de prononcer le nom de Cléopâtre dans la pièce même; la clarté en a souffert dans le premier acte. Le traducteur allemand a donc très-bien fait de s'affranchir de ce petit scrupule. Un écrivain, à plus forte raison un poëte, ne doit jamais supposer ses lecteurs ou ses auditeurs si ignorants. Il peut d'ailleurs se dire dans mainte occasion : « Ce qu'ils ne savent pas, qu'ils le demandent! »

(N° XXX, 11 *août* 1767). — Cléopâtre, dans l'histoire, fait périr son époux, tue l'un de ses fils d'un coup de flèche, et veut empoisonner l'autre. Sans doute ces crimes s'enchaînent entre eux, et ils n'avaient tous au fond qu'une seule et même source. Tout au moins, on peut admettre comme vraisemblable que la jalousie seule a pu faire d'une épouse furieuse une mère également furieuse. On comprend aisément que l'idée de voir à côté de soi une seconde épouse, et de partager avec elle l'amour d'un époux et le rang royal, ait porté un cœur sensible et fier à la résolution de sacrifier ce qu'il ne pouvait plus posséder sans partage. Démétrius ne doit plus vivre, parce qu'il ne veut plus vivre pour Cléopâtre seule. L'époux coupable périt donc. Mais en lui périt aussi un père qui laisse des fils pour le venger. Leur mère, dans la frénésie de sa passion, n'avait pas songé à eux; ou bien elle n'avait vu en eux que ses propres fils : elle se croyait sûre d'eux; ou

elle pensait que si leur piété filiale avait à choisir entre leurs parents, elle se déclarerait sans aucun doute pour le premier offensé. Mais les choses tournent autrement : le fils se trouve roi, et le roi ne voit pas en Cléopâtre une mère, mais une femme régicide. Elle avait donc tout à craindre de lui; et, dès ce moment, il doit tout craindre d'elle. Elle sentait encore la jalousie fermenter dans son cœur : l'époux infidèle survivait en son fils. Elle commence à haïr tout ce qui doit lui rappeler qu'elle l'a aimé. L'instinct de la conservation redouble cette haine; la mère prévient le fils; l'offenseur devance l'offensé. Elle entreprend le second meurtre pour que le premier demeure impuni: elle frappe son fils, et rassure sa conscience en se disant qu'elle ne frappe qu'un homme qui avait résolu sa mort; qu'à proprement parler, ce n'est pas elle qui commet un meurtre, qu'elle ne fait que prévenir les coups du meurtrier. Le sort du fils aîné serait devenu aussi celui du plus jeune; mais celui-ci est plus prompt ou plus heureux. Il force sa mère à boire le poison qu'elle lui a préparé : un forfait en punit un autre; et ce sont les circonstances seules qui nous indiquent de quel côté doit pencher la balance de l'horreur ou celle de la compassion.

Ce triple meurtre ne formerait qu'une seule action, qui aurait son commencement, son milieu et sa fin dans la même passion et dans le même personnage. Qu'y manque-t-il encore pour que ce soit la matière d'une tragédie? Il n'y manque rien pour le poëte de génie : pour le bousilleur[1], tout y manque. Il n'y a là ni amour, ni intrigue embrouillée, ni reconnaissance, ni péripétie inattendue et extraordinaire : tout suit son cours naturel. Ce cours naturel charme l'homme de génie et effraye le bousilleur. Le génie ne s'intéresse qu'à des aventures qui ont leur fondement les unes dans les autres, qu'à des enchaînements de causes et d'effets. Ramener les effets aux causes, proportionner les causes aux effets; exclure avec soin le hasard;

1. Nous ne trouvons pas d'autre traduction pour le mot *Stümper*. (*Trad.*)

faire arriver les événements de telle manière qu'ils ne puissent pas arriver autrement : voilà l'œuvre du génie, quand il travaille dans le champ de l'histoire. Il transforme les trésors oisifs de la mémoire en aliments de l'intelligence. Quant à l'homme qui n'a que de l'esprit, sa méthode est toute différente : il ne recherche pas l'enchaînement des faits, mais les analogies et les oppositions ; et quand il se hasarde à entreprendre des ouvrages qui devraient être réservés au génie seul, il s'en tient à des aventures, qui n'ont rien de commun entre elles, si ce n'est qu'elles s'accomplissent dans le même temps. Entremêler ces aventures entre elles, tresser entre eux les fils de ces aventures et les entre-croiser de telle façon, qu'à tout moment nous prenions l'un pour l'autre, et que nous tombions d'une surprise dans une autre, voilà ce dont l'esprit est capable ; et c'est tout son talent. L'entre-croisement incessant de ces fils de diverses couleurs forme un tissu qui est dans l'art ce que, dans les étoffes, on appelle un tissu changeant. On ne peut dire s'il est bleu ou rouge, vert ou jaune : il est l'un et l'autre. D'un côté il paraît ceci, et de l'autre, cela : c'est un jeu de la mode, une parure magique pour amuser les enfants.

Et maintenant, qu'on juge si le grand Corneille a traité son sujet en homme de génie ou seulement en homme d'esprit. Il suffit de lui appliquer une maxime que personne ne conteste : le génie aime la simplicité ; l'esprit aime les complications.

Dans l'histoire, Cléopâtre fait périr son époux par jalousie. — Par jalousie? se dit Corneille : ce serait là une femme bien ordinaire ! Non : il faut que ma Cléopâtre soit une héroïne capable de se résigner à la perte de son époux, mais non à celle du trône ; si son époux aime Rodogune, ce n'est pas tant là ce qui doit la blesser que la pensée de voir Rodogune devenir reine ainsi qu'elle ; cela est bien plus noble ainsi.

A merveille ! cela est bien plus noble ; mais bien moins naturel. Car d'abord l'orgueil en général est un vice bien moins naturel, bien plus artificiel que la jalousie. En

second lieu, l'orgueil chez une femme est encore moins naturel que chez un homme. La nature a formé le sexe féminin pour l'amour, et non pour la violence; il doit éveiller la tendresse, et non la crainte; il doit tirer toute sa puissance de ses charmes; il ne doit régner que par les caresses, et ne doit prétendre à la domination qu'autant qu'il est capable d'en jouir. Une femme qui n'aime le pouvoir que pour le pouvoir, chez qui tout est subordonné à l'ambition, qui ne connaît d'autre bonheur que de commander, de tyranniser et de tenir le pied sur la gorge à tout un peuple : une femme de ce caractère peut avoir existé une fois et même plus d'une fois, mais elle n'en est pas moins une exception; et quiconque représente une exception prend évidemment pour modèle ce qu'il y a de moins naturel.

La Cléopâtre de Corneille est une femme de ce caractère : pour satisfaire son ambition et son orgueil offensé, elle se permet tous les crimes; elle se répand en maximes machiavéliques : c'est un monstre dans son sexe. Médée, en comparaison d'elle, est un caractère vertueux et aimable; car toutes les cruautés de Médée ont la jalousie pour cause. Je pardonnerai tout à une femme éprise et jalouse : elle est ce qu'elle doit être, seulement avec trop d'emportement. Mais quand je vois une femme se livrer aux forfaits par de froids calculs d'orgueil et d'ambition, mon cœur se soulève, et toute l'habileté du poëte ne saurait me la rendre intéressante. Nous la regardons comme nous regardons un monstre, avec étonnement; et quand nous avons satisfait notre curiosité, nous remercions le Ciel de ne pas permettre que la nature s'égare ainsi plus d'une fois en mille ans; et nous en voulons au poëte, qui veut nous faire passer de pareilles erreurs de la nature pour des êtres de notre espèce, qu'il nous serait utile de connaître. Parcourez toute l'histoire : sur cinquante femmes qui ont détrôné et tué leurs époux, on en trouverait à peine une de qui l'on ne pût montrer que l'amour offensé l'a seul poussée jusque-là. A peine y en a-t-il une

qui soit allée si loin par pure envie de gouverner et de porter elle-même le sceptre que tenait la main d'un époux aimé. Plusieurs, il est vrai, après s'être emparées du gouvernement par ressentiment d'épouses offensées, l'ont ensuite exercé avec une hauteur toute virile. Elles avaient trop senti auprès d'époux froids, moroses et infidèles, ce que la sujétion a de blessant, pour ne pas sentir ensuite d'autant mieux le prix d'une indépendance acquise avec les plus extrêmes dangers. Mais assurément aucune d'elles ne s'est jamais entretenue des pensées et des sentiments que Corneille met dans la bouche de sa Cléopâtre, et qui ne sont que d'absurdes fanfaronnades de crimes. Le plus grand scélérat du monde a l'art de se disculper à ses propres yeux : il cherche à se persuader à lui-même que le crime qu'il commet n'est pas un si grand crime, ou que la nécessité la plus irrésistible l'oblige à le commettre. Rien de plus contraire à la nature que de se vanter du crime en tant que crime; et l'on ne saurait trop blâmer le poëte qui, pour le plaisir d'écrire des vers forts et brillants, nous induit en erreur sur le cœur humain, et nous fait croire que nos penchants peuvent nous porter au mal considéré comme mal.

Et cependant on ne trouve nulle part plus que chez Corneille de ces caractères faux et de ces tirades affreuses; et il pourrait bien se faire que son surnom de *grand* lui vînt en partie de là. Il est vrai que tout, chez lui, respire l'héroïsme; mais il en met même là où l'on n'en devrait jamais voir, là où l'on n'en voit jamais, c'est-à-dire dans le crime. On aurait dû l'appeler *le monstrueux*, *le gigantesque*, et non pas *le grand*. Car il n'y a pas de grandeur où il n'y a pas de vérité.

(N° XXXI, 14 *août* 1767). — Dans l'histoire, Cléopâtre se venge seulement de son époux : elle n'a pas pu ou n'a pas voulu se venger de Rodogune. Chez le poëte, cette vengeance est déjà ancienne : le meurtre de Démétrius est seulement rappelé; mais toute l'action de la pièce se concentre sur Rodogune. Corneille ne veut pas que sa Cléo-

pâtre reste à moitié chemin : il ne faut pas qu'elle se croie vengée tant qu'elle ne l'est pas de Rodogune. En général, il est naturel qu'une femme jalouse se montre encore plus implacable envers sa rivale qu'envers son époux infidèle. Mais la Cléopâtre de Corneille est, comme nous l'avons dit, médiocrement jalouse : elle est seulement ambitieuse; et la vengeance de l'ambition ne devrait pas ressembler à celle de la jalousie. Les deux passions sont trop différentes entre elles pour produire les mêmes effets. L'ambition ne va pas sans une espèce de noblesse d'âme, et la vengeance s'accorde trop mal avec la générosité, pour que l'ambitieux veuille se venger sans mesure et sans fin. Tant qu'il poursuit son objet, il ne connaît pas de barrières; mais à peine a-t-il atteint son but, à peine sa passion est-elle satisfaite, que sa vengeance commence aussi à devenir plus froide et plus réfléchie. Il ne la proportionne pas tant au dommage qu'il a subi qu'à celui qu'il doit craindre encore. Si vous ne pouvez plus lui nuire, il oublie aisément que vous lui avez nui. Quiconque n'est pas à craindre pour lui devient l'objet de son dédain; et celui qu'il dédaigne est trop au-dessous de sa vengeance.

La jalousie, au contraire, est une espèce d'envie, et l'envie est un vice mesquin et rampant, qui ne connaît d'autre satisfaction que la ruine entière de son objet [1]. Sa furie est un feu toujours brûlant : elle est incapable de réconciliation : la blessure qui l'a fait naître ne cessant jamais d'être la même blessure, et s'aggravant au contraire par la durée, sa soif de vengeance ne saurait non plus s'éteindre : il faut qu'elle la satisfasse tôt ou tard, et toujours avec la même fureur.

Telle est la vengeance de Cléopâtre dans Corneille. Le désaccord qu'il y a entre cette vengeance et le caractère du personnage ne peut donc manquer de paraître très-choquant. La fierté de ses sentiments, sa passion

1. Ces remarques méritent d'être comparées aux premiers chapitres du livre II de la *Rhétorique* d'Aristote, et notamment aux chap. IV et X. (*Trad.*)

sans frein pour les honneurs et l'indépendance, nous donnent l'idée d'une âme grande et haute qui mérite toute notre admiration. Mais la malignité de sa rancune; son acharnement à se venger d'une personne de qui elle n'a plus rien à craindre, qu'elle tient en sa puissance, à qui elle devrait pardonner s'il y avait en elle une lueur de générosité; la facilité avec laquelle, non contente de commettre des crimes elle-même, elle en suggère aux autres d'invraisemblables, et cela sans adresse et sans détour : tous ces traits la rapetissent tellement à nos yeux que nous ne croyons pas pouvoir assez la mépriser. Ce mépris finit nécessairement par absorber l'admiration; et, de Cléopâtre tout entière, il ne reste qu'une femme odieuse et hideuse, toujours en furie et en démence, et digne d'une place d'honneur aux petites-maisons.

Mais ce n'est pas assez que Cléopâtre se venge de Rodogune. Le poëte veut encore que sa vengeance ait quelque chose de tout à fait exceptionnel. Comment s'y prend-il? Si Cléopâtre se débarrassait elle-même de Rodogune, la chose serait bien trop naturelle : car qu'y a-t-il de plus naturel que de faire périr une ennemie? Mais, se dit l'auteur, si nous faisions tuer une amante par son amant, ne serait-ce pas bien trouvé? Pourquoi non? Laissez-nous faire : nous allons imaginer que le mariage de Rodogune avec Démétrius n'était pas encore un fait accompli; nous imaginerons qu'après la mort du roi ses deux fils se sont épris de la fiancée de leur père; nous supposerons que les deux fils sont jumeaux, que le trône appartient à l'aîné, mais que leur mère a toujours caché lequel des deux était l'aîné; supposons que leur mère s'est enfin résolue à dévoiler ce secret, ou plutôt à ne pas le dévoiler, mais bien à déclarer pour aîné et, par suite, à mettre sur le trône celui de ses deux fils qui voudra se soumettre à une certaine condition; enfin supposons que cette condition est la mort de Rodogune. Voilà notre affaire! Les deux princes sont donc éperdument amoureux de Rodogune; et celui des deux qui tuera celle qu'il aime aura la royauté.

Bien trouvé! Mais ne pourrions-nous pas embrouiller encore un peu l'intrigue? Ne pourrions-nous pas encore jeter ces bons princes dans un plus grand imbroglio? Essayons. Supposons que Rodogune connaît le dessein de Cléopâtre; supposons encore qu'à la vérité elle a un faible pour l'un des deux princes, mais qu'elle ne lui en a rien témoigné et n'en veut rien témoigner ni à lui ni à personne; qu'elle est fermement résolue à ne prendre pour époux ni celui qu'elle préfère, ni celui à qui le trône pourrait échoir; qu'elle ne veut choisir que celui qui se montrera le plus digne d'elle : il faut que Rodogune aspire à la vengeance; elle doit exiger qu'on la venge de la mère des deux princes; elle doit leur dire formellement : « Celui de vous deux qui veut m'obtenir, que celui-là tue sa mère! »

Bravo! voilà ce que j'appelle une intrigue! Les deux princes sont dans une jolie situation! Ils auront du fil à retordre, pour se tirer de là. Leur mère leur dit : « Que celui de vous qui veut régner tue son amante! » L'amante leur dit : « Que celui de vous qui veut m'obtenir tue sa mère! » Il va de soi que ce doivent être des princes très-vertueux, qui s'aiment entre eux du fond du cœur, qui ont beaucoup de respect pour cette diablesse de maman, et non moins de tendresse pour cette autre furie d'amante qui leur fait les doux yeux. Car s'ils ne sont pas tous les deux très-vertueux, l'intrigue n'est pas aussi difficile à débrouiller qu'elle le paraît, ou bien elle l'est tellement, qu'on ne peut plus s'en tirer. L'un part, et tue la princesse pour avoir le trône : voilà qui est fait. Ou bien l'autre part et tue sa mère pour avoir la princesse : voilà encore qui est fait. Ou bien, ils partent tous les deux et tuent leur bien-aimée, et veulent tous deux obtenir le trône : de cette manière, on n'en peut plus sortir. Ou bien encore, ils tuent tous deux leur mère, et veulent tous deux avoir la demoiselle : et de cette manière encore, on ne peut plus s'en tirer. Mais s'ils sont tous les deux bien vertueux, aucun des deux ne veut tuer ni l'une ni l'autre : ils restent là

tous deux gentiment, bouche béante, ne sachant que faire; et c'est là justement la beauté de la situation. Il est vrai que la pièce aura un air bien étrange : les femmes y sont plus implacables que des hommes en furie, et les hommes y sont plus femmes que des femmelettes. Mais quel mal y a-t-il? C'est plutôt là encore un des avantages de la pièce : car le contraire est si commun et si usé!

Parlons sérieusement : je ne sais pas s'il en coûte beaucoup de travail pour trouver de pareilles inventions; je ne l'ai jamais tenté, et il n'est guère probable que je le tente jamais. Mais ce que je sais, c'est qu'il n'est pas aisé de les digérer.

Si je dis cela, ce n'est pas parce qu'il s'agit d'événements de pure invention, dont on ne saurait trouver la moindre trace dans l'histoire. Corneille aurait bien pu s'épargner les scrupules que voici :

Peut-être, dit-il, pourra-t-on « douter si la liberté de la poésie peut s'étendre jusqu'à feindre un sujet entier sous des noms véritables, comme j'ai fait ici, où, depuis la narration du premier acte, qui sert de fondement au reste, jusques aux effets qui paroissent dans le cinquième, il n'y a rien que l'histoire avoue. » Cependant, poursuit-il, « j'ai cru que, pourvu que nous conservassions les effets de l'histoire, toutes les circonstances ou tous les acheminements étoient en notre pouvoir; au moins, je ne pense point avoir vu de règle qui restreigne cette liberté que j'ai prise... Ceux qui en auront quelque scrupule m'obligeront de considérer les deux *Electre* de Sophocle et d'Euripide, qui, conservant le même effet, y parviennent par des voies si différentes, qu'il faut nécessairement conclure que l'une des deux est tout à fait de l'invention de l'auteur. Ils pourront encore jeter l'œil sur l'*Iphigénie in Tauris*, que notre Aristote nous donne pour exemple d'une parfaite tragédie, et qui a bien la mine d'être toute de même nature, vu qu'elle n'est fondée que sur cette feinte, que Diane enleva Iphigénie dans une nuée et supposa une biche à sa place. Enfin, ils pourront prendre garde à l'*Hélène* d'Euripide, où la principale action et les épisodes, le nœud et le dénoûment sont entièrement inventés sous des noms véritables. »

Certainement, Corneille était libre de faire ce qu'il lui plaisait des circonstances historiques. Il pouvait, par exemple, supposer Rodogune aussi jeune qu'il voulait; et Voltaire a grand tort, quand il se met encore ici à calculer que, d'après l'histoire, Rodogune ne devait pas être si jeune que cela, attendu qu'elle avait épousé Démétrius à une époque où les deux princes, à qui l'on ne peut guère actuellement donner moins de vingt ans, étaient encore de jeunes enfants. Qu'est-ce que tout cela fait au poëte? Sa Rodogune, à lui, n'a pas épousé Démétrius; elle était très-jeune quand le père voulait l'épouser, et elle n'est pas beaucoup plus âgée au moment où les fils s'éprennent d'elle. Voltaire, avec son contrôle historique, est tout à fait insupportable. Que ne vérifie-t-il plutôt les dates de son Histoire universelle?

(N° XXXII, 18 *août* 1767). — Quant aux exemples des anciens, Corneille aurait pu remonter encore plus haut. Beaucoup de personnes s'imaginent qu'en Grèce la tragédie a été réellement inventée pour renouveler la mémoire d'événements grands et extraordinaires, et qu'ainsi elle était destinée à suivre pas à pas l'histoire, sans jamais s'en écarter ni à droite ni à gauche. Mais c'est une erreur. Car déjà Thespis se mettait fort à son aise avec l'exactitude historique[1]. Il est vrai qu'il s'attira par là une verte réprimande de Solon. Mais, sans vouloir dire que Solon s'entendait mieux aux lois politiques qu'à celles de la poésie, on peut échapper d'une autre façon aux conséquences qui pourraient être tirées de ses reproches. L'art, dès le temps de Thespis, usait de tous ses priviléges, sans savoir encore s'en montrer digne du côté de l'utilité. Thespis imaginait, inventait, faisait dire et faire aux personnages les plus connus tout ce qu'il lui plaisait; mais peut-être ne savait-il rendre ses inventions ni vraisemblables ni instructives.

1. Diogenes Laertius, lib. I, § 59. (*Note de l'auteur.*) — Voici le passage : « Solon empêcha Thespis de jouer et de faire répéter des tragédies, disant qu'il n'y avait rien de bon à retirer du mensonge. Et lorsque Pisistrate se fit lui-même des blessures, Solon dit que c'était là l'effet des leçons de la tragédie. » (*Trad.*)

Solon n'y remarqua donc que l'altération de la vérité, sans y apercevoir le moindre germe d'utilité. Il s'en prit à un poison, qui n'étant pas accompagné de son contre-poison, pouvait amener des suites funestes.

J'aurais bien peur que Solon, s'il vivait encore, ne qualifiât aussi les inventions du grand Corneille de damnables mensonges. Car à quoi bon toutes ces inventions? Ajoutent-elles la moindre vraisemblance à l'histoire, qu'il surcharge de la sorte? Elles ne sont pas même vraisemblables en elles-mêmes. Corneille en était fier, et y voyait des efforts merveilleux de l'imagination; il aurait dû pourtant savoir que la marque d'un esprit créateur n'est pas l'invention pure et simple, mais l'invention heureuse.

Un poëte trouve dans l'histoire une femme qui fait périr son époux et ses fils : un pareil fait est propre à exciter la terreur et la pitié, et il se propose d'en faire le sujet d'une tragédie. Mais l'histoire ne lui donne que le fait pur et simple, lequel est aussi horrible qu'extraordinaire. Cela fournit tout au plus trois scènes, et trois scènes invraisemblables, tant qu'on ne voit pas les circonstances de plus près. Que fera donc le poëte?

Selon qu'il mérite plus ou moins ce titre, le grand défaut de sa pièce lui paraîtra consister ou dans l'invraisemblance ou dans la maigreur du développement.

Dans le premier cas, il s'appliquera avant tout à trouver un enchaînement de causes et d'effets tel que ces crimes invraisemblables paraissent devoir arriver nécessairement. Non content d'établir la possibilité des faits sur la foi qu'on peut accorder à l'histoire, il cherchera à dessiner de telle façon les caractères de ses personnages, à faire naître si nécessairement les unes des autres les conjonctures qui mettent ces caractères en action; à mettre les passions si exactement d'accord avec le caractère de chacun des personnages, à conduire si habilement ces passions de degré en degré, que nous n'apercevions partout que le progrès le plus naturel et le plus ordinaire. Il faut qu'à chaque pas qu'il fait faire à ses personnages nous reconnaissions que,

dans le même état de passion, dans les mêmes conjonctures, nous en aurions fait tout autant. Rien, dans tout ce progrès, ne doit nous indisposer, si ce n'est que nous approchons insensiblement d'un but dont l'idée nous fait trembler, et devant lequel nous nous trouvons enfin, tout remplis d'une compassion profonde pour ceux qu'entraîne un courant si fatal, et saisis d'effroi à la pensée qu'un semblable courant pourrait nous entraîner à des actes dont nous nous croyons si éloignés quand nous sommes de sang-froid.

Lorsque le poëte entre dans cette voie, son génie lui dit qu'il n'est pas exposé à la honte de rester court : la maigreur de sa fable s'est tout d'un coup évanouie ; il ne s'inquiète plus de savoir comment il pourra remplir cinq actes avec si peu d'événements ; il craint seulement que cinq actes ne puissent pas renfermer toute la matière qui, au fur et à mesure de son travail, se multiplie d'elle-même de plus en plus, dès qu'il en a découvert l'organisation cachée et qu'il a trouvé le moyen de la développer.

Au contraire, le poëte moins digne de ce nom, celui qui n'est qu'un esprit ingénieux, un bon versificateur, sera si peu choqué de l'invraisemblance de son dessein, qu'il y trouvera plutôt un titre à l'admiration : pour rien au monde, il ne voudrait l'atténuer : ce serait se priver de son plus sûr moyen d'exciter la terreur et la pitié. Car il sait si peu en quoi consistent proprement cette terreur et cette pitié, qu'il ne croit jamais pouvoir accumuler assez de choses étranges, inattendues, incroyables, monstrueuses, pour exciter la première ; et que, pour éveiller la seconde, il croit devoir sans cesse avoir recours aux infortunes et aux forfaits les plus extraordinaires et les plus épouvantables. Aussi à peine a-t-il découvert dans l'histoire une Cléopâtre, meurtrière de son époux et de ses fils, qu'il ne voit plus rien à faire pour en composer une tragédie, si ce n'est de combler les lacunes entre les deux crimes, et de les combler avec des inventions qui nous choquent autant que ces crimes eux-mêmes. Ses propres inventions et les

matériaux pris dans l'histoire, il pétrit tout ensemble, comme des œufs et de la farine; puis, il étend délicatement la pâte en un long roman, bien difficile à digérer; il la dispose sur son cadre d'actes et de scènes, et voilà sa pâtisserie au four. Il fait raconter, raconter; il fait écumer et rimer ses personnages; et en un mois ou six semaines, selon que la rime lui vient plus ou moins aisément, le chef-d'œuvre est terminé. Cela s'appelle une tragédie. Elle est imprimée et représentée, lue et vue, admirée ou sifflée; elle se soutient ou tombe dans l'oubli, comme il plaît à la fortune. En effet, *et habent sua fata libelli*[1].

Puis-je me permettre d'appliquer ceci au grand Corneille? ou bien faut-il employer encore des détours? — Par un effet de la destinée mystérieuse à laquelle les écrits sont soumis, aussi bien que les personnes, sa *Rodogune* a été admirée depuis plus de cent ans comme le plus grand chef-d'œuvre du plus grand poëte tragique de toute la France, et par conséquent aussi de toute l'Europe. Une admiration séculaire peut-elle manquer de fondement? Qu'est-ce que les gens ont fait pendant si longtemps de leurs yeux et de leur goût? Depuis 1644[2] jusqu'à 1767, a-t-on attendu le dramaturge de Hambourg pour découvrir des taches sur le soleil et pour rabaisser une constellation au rang d'un météore?

Non, certes! Dès le siècle dernier, un honnête homme de Huron se trouvait enfermé à la Bastille[3] : il s'ennuyait, quoiqu'à Paris, et pour se désennuyer il étudiait les poëtes français. Ce Huron ne pouvait réussir à goûter *Rodogune*. Plus tard, au commencement du présent siècle, vivait quelque part en Italie un pédant qui avait la tête farcie

1. « Les livres eux-mêmes sont soumis au destin. »

2. *Rodogune* ne fut représentée qu'en 1646. (*Trad.*)

3. Voltaire, *l'Ingénu*, ch. XII. — Voici les parties principales du jugement du Huron : « Je n'ai guère entendu le commencement, j'ai été révolté du milieu : la dernière scène m'a beaucoup ému, quoiqu'elle paraisse peu vraisemblable ; je ne me suis intéressé pour personne, et je n'ai pas retenu vingt vers, moi qui les retiens tous quand ils me plaisent..... Ces vers-là ne vont ni à mon oreille ni à mon cœur. » (*Note du traducteur.*)

des tragédies des Grecs et de ses compatriotes du seizième siècle, et celui-là encore trouvait bien à redire à *Rodogune*[1]. Enfin, il y a quelques années, il parut un Français, d'ailleurs grand admirateur du nom de Corneille (et la preuve en est qu'étant riche et doué d'un très-bon cœur, il se chargea d'une nièce de ce grand poëte, qui se trouvait pauvre et délaissée, la fit élever sous ses yeux, lui apprit à faire de jolis vers, recueillit des aumônes pour elle, écrivit, pour la doter, un grand commentaire très-productif sur les œuvres de son oncle, etc.), et cependant il déclara que *Rodogune* était un poëme très-mal conçu, et qu'il ne comprenait pas, dût le diable l'emporter, comment un aussi grand homme que le grand Corneille avait pu écrire quelque chose de si absurde. — A coup sûr, le dramaturge est allé à l'école auprès d'un de ces critiques, et, selon l'apparence, de celle du dernier; car il va sans dire que c'est d'ordinaire un Français qui ouvre les yeux aux étrangers sur les défauts d'un Français. Évidemment, il ne fait que répéter les paroles de ce dernier; ou si ce n'est pas de ce dernier, c'est au moins de l'Italien, à moins que ce ne soit du Huron. Il faut bien qu'il tienne la chose de quelqu'un. Car, qu'un Allemand pense par lui-même, s'enhardisse de lui-même à douter de la perfection des œuvres d'un Français, qui pourrait se l'imaginer?

J'en dirai davantage sur ces critiques mes prédécesseurs, à propos de la prochaine reprise de *Rodogune*. Mes lecteurs désirent avancer, et moi aussi. Cependant, encore un mot de la traduction, à l'aide de laquelle la pièce a été représentée. Ce n'était pas la vieille traduction de Bressand, publiée à Wolfenbuettel, mais une traduction entièrement nouvelle, faite ici, et encore inédite : elle est en vers alexandrins. Elle peut soutenir la comparaison avec ce qu'il y a de meilleur dans ce genre; elle est remplie de morceaux fermes et heureux. Mais l'auteur, je le sais, a

1. Nous ne savons qui est cet Italien : Lessing promet d'en reparler, et il n'y revient pas. (*Trad.*)

trop d'esprit et de goût pour vouloir se charger une fois de plus d'un travail si ingrat. Pour traduire Corneille, il faudrait être capable de faire les vers mieux que lui-même.

TRENTE-SIXIÈME SOIRÉE. — *Soliman Second*, de Favart. Un conte moral de Marmontel, jugé par un critique français. Des faits et des caractères historiques. Des fautes du génie. Ce qu'il faut dans un caractère. De Soliman et de Roxelane. Favart comparé à Marmontel. Du dessein du conte moral et de celui du drame. La Matrone d'Éphèse mise en drame.

(N° XXXIII, 21 *août* 1767). — Le trente-sixième soir (vendredi, 3 juillet), en présence encore de S. M. le roi de Danemark, on a joué *Soliman II*, comédie de M. Favart.

Jusqu'à quel point l'histoire nous autorise-t-elle à croire que Soliman II s'est épris d'une esclave européenne, et que celle-ci a su si bien l'enchaîner et le mener à sa fantaisie, qu'il s'est vu contraint, contre la coutume de son empire, de contracter avec elle un mariage en forme, et de la proclamer impératrice? Voilà une question que je ne veux pas discuter. Il suffit que Marmontel ait fondé sur cette anecdote un de ses contes moraux[1]. Quant à cette esclave, qui ne pouvait guère être qu'une Italienne, il en a fait une Française; sans doute, il lui a paru tout à fait invraisemblable qu'une beauté autre qu'une Française eût remporté sur le Grand Turc une victoire si rare.

Je ne sais trop que dire du conte de Marmontel. Sans doute, il est conçu avec beaucoup d'esprit, exécuté avec une connaissance parfaite du grand monde, de sa vanité et de ses ridicules, écrit avec l'élégance et la grâce qui sont le privilége de cet auteur; à ce point de vue, il est excellent, charmant. Mais il est donné pour un conte

1. *Soliman II.* (*Trad.*)

moral, et je ne puis découvrir où se cache la moralité qu'il renferme. Assurément, il n'est pas aussi libre, aussi licencieux qu'un conte de La Fontaine ou de Grécourt, mais parce qu'il n'est pas tout à fait immoral, s'ensuit-il qu'il soit moral?

Un sultan qui bâille au sein des voluptés, qui les trouve fades et rebutantes, parce qu'il en jouit tous les jours et sans aucun effort; qui voudrait qu'un objet nouveau et tout à fait singulier vînt ranimer et exciter ses nerfs émoussés; auprès de qui la sensualité la plus ingénieuse, les caresses les plus raffinées s'épuisent en vain; en un mot, un voluptueux languissant, tel est le héros maladif du conte de Marmontel. Je dis maladif : c'est en effet un gourmand qui s'est gâté l'estomac à force de douceurs et pour qui rien n'a plus de saveur, jusqu'à ce qu'il tombe enfin sur des objets qui révolteraient un estomac sain, tels que des œufs pourris, des queues de rats et des pâtés de chenilles : voilà ce qui pique son goût. Une beauté de la tournure la plus noble et la plus modeste, aux grands yeux bleus, au regard plein de langueur, au cœur ingénu et sensible, règne sur le sultan, jusqu'à ce qu'il l'ait réduite. Une autre, plus majestueuse dans sa démarche, d'un teint plus éblouissant, qui porte sur ses lèvres la persuasion et dans sa voix tout un concert d'accents enchanteurs, une véritable muse, plus séduisante encore que les Muses, est à son tour défaite et oubliée. Enfin, paraît une créature féminine, un être insaisissable, étourdi, fantasque, spirituel jusqu'à l'effronterie, gai jusqu'à la folie, avec de la physionomie et peu de beauté, une personne plutôt mignonne que bien faite; jolie taille, point de figure. Cet être singulier, dès qu'il aperçoit le sultan, lui lâche, comme un coup d'encensoir au visage, la plus grosse flatterie du monde : « *Grâces au ciel, voici une figure humaine*[1] ! » — (flatterie que plus d'un prince allemand, semblable à ce sultan, a entendue, tantôt plus finement tournée, tantôt plus grossiè-

1. Ces mots sont en français dans le texte, ainsi que la citation suivante. (*Trad.*)

rement encore, et il y en a neuf sur dix qui l'ont prise aussi bien que le sultan, sans s'apercevoir de l'injure qu'elle renferme réellement). Et après le compliment du début, le reste suit du même ton :

« Vous êtes beaucoup mieux qu'il n'appartient à un Turc : vous avez même quelque chose d'un François... En vérité, ces Turcs sont plaisants... Je me charge d'apprendre à vivre à ce Turc... Je ne désespère pas d'en faire quelque jour un François... »

Eh bien! la petite créature réussit. Elle rit et querelle, menace et raille, fait la moue et les yeux en coulisse, jusqu'à ce que le sultan, non content d'avoir changé, pour lui plaire, tout l'aspect du sérail, se voie forcé de changer aussi les lois de l'empire et de s'exposer à soulever contre lui le clergé et le peuple; et cela pourquoi? Pour être aussi heureux avec elle que l'ont été déjà dans sa patrie tel et tel, comme elle le lui apprend elle-même! Cela en valait bien la peine!

Marmontel commence son conte par la réflexion suivante : « De grands changements politiques ont été souvent amenés par de véritables bagatelles[1]; » et c'est le sultan qui énonce la conclusion, en s'adressant à lui-même cette question : « Est-il possible qu'un petit nez retroussé renverse les lois d'un empire? » On serait donc porté à croire que l'auteur s'est proposé seulement de commenter par un exemple la réflexion précédente et cette disproportion qu'on voit ici paraître entre la cause et l'effet. Mais apparemment cette leçon serait trop vulgaire; et Marmontel lui-même nous apprend, dans sa préface, qu'il a eu un dessein tout autre et bien plus particulier.

« Je me proposai, dit-il, d'y faire sentir la folie de ceux qui emploient l'autorité pour mettre une femme à la raison; et je

1. Voici la phrase même de Marmontel : « C'est un plaisir de voir les graves historiens se creuser la tête pour trouver de grandes causes aux grands événements. » (*Trad.*)

pris pour exemple un sultan et son esclave, comme les deux extrémités de la domination et de la dépendance. »

Mais il faut bien que Marmontel ait aussi perdu de vue, dans le cours de son travail, ce dessein qu'il annonce : car presque rien ne s'y rapporte. On ne voit pas du côté du sultan la moindre tentative de violence. Dès les premières impertinences que lui adresse la galante Française, on ne voit en lui que l'homme le plus réservé, le plus indulgent, le plus complaisant, le plus docile, le plus soumis; en un mot, *la meilleure pâte de mari*[1] qu'on puisse trouver, même en France. Ainsi, pour conclure franchement, ou bien il n'y a aucune morale dans ce conte de Marmontel, ou bien la morale est celle que j'ai indiquée en décrivant le caractère du sultan : le scarabée, après avoir voltigé de fleur en fleur, finit par venir expirer sur le fumier.

Mais laissons cette question. Le poëte dramatique s'inquiète peu de savoir si l'on peut ou si l'on ne peut pas déduire de sa fable une vérité générale; et par conséquent, qu'il y eût une morale ou qu'il n'y en eût pas dans le conte de Marmontel, il n'en était ni plus ni moins propre à être mis sur la scène. Favart l'y avait mis avec beaucoup de bonheur. Je conseille à tous ceux qui voudront chez nous enrichir le théâtre au moyen de semblables contes, de comparer l'œuvre de Favart avec celle de Marmontel, où il a puisé sa matière. S'ils ont les dons requis pour ce genre d'opération, les moindres changements que la matière a subis,—et qui étaient en partie nécessaires,—seront pour eux pleins d'enseignements; et leur propre sagacité les mettra sur la voie de plus d'un secret, qui aurait bien pu échapper à leurs méditations, que nul critique n'a encore érigé en règle,—bien qu'il en valût la peine, — et qui souvent introduira dans leur pièce plus de vérité et plus de vie que tous ces préceptes mécaniques, avec lesquels de froids critiques s'escriment, s'imaginant, en dépit du génie, que

1. *Sic.* (*Trad.*)

l'observation de ces règles est la source unique de la perfection dans le genre dramatique.

Je ne m'arrêterai que sur un seul de ces changements. Mais je veux auparavant citer le jugement que des Français même ont prononcé sur la pièce[1]. Ils commencent par exprimer leurs doutes sur le fond du récit de Marmontel :

« Soliman II, disent-ils, fut l'un des plus grands princes de son siècle. Les Turcs n'ont point d'empereur dont la mémoire leur soit plus chère. Ses victoires, ses talents, mille vertus le rendirent l'objet de la vénération des ennemis mêmes dont il triomphoit. Ce héros si sensible à la gloire ne put se défendre de l'être à l'amour. Mais, délicat dans ses plaisirs, il sentit, même au milieu de la corruption d'un sérail, que la volupté est vile sans le sentiment. Il crut l'avoir trouvé dans Roxelane, jeune Italienne amenée au sérail comme captive, tendre peut-être, mais plus artificieuse encore, ambitieuse et habile à faire servir ses plaisirs à sa grandeur. A force de feindre le sentiment, elle amena le sensible Soliman jusqu'à fouler aux pieds la loi de l'empire qui défendoit au sultan de se marier. Elle monta sur le trône avec lui; ambition pardonnable si Roxelane ne se fût pas servie de son ascendant sur son amant pour le forcer à souiller sa gloire en immolant un fils innocent! C'est cette femme que M. Marmontel a choisie pour en faire l'héroïne d'un de ses Contes. Mais qu'il l'a changée! D'abord d'Italienne il l'a faite Françoise. D'une femme artificieuse et jouant le sentiment, il en a fait une coquette des cercles de Paris; enfin, au lieu d'une âme dévorée d'ambition et capable des coups les plus hardis et les plus noirs pour la satisfaire, il lui a donné une tête légère et un cœur excellent. Ces travestissements sont-ils permis? Un poëte, un conteur, quelque licence qu'on leur ait donnée, peuvent-ils l'étendre sur les caractères connus? Maîtres de changer dans les faits, ont-ils le droit de peindre Lucrèce coquette et Socrate galant? »

Voilà qui s'appelle enfoncer le poignard avec respect. Je ne saurais entreprendre la justification de M. Marmontel; je me suis déjà prononcé sur ce point; j'ai dit que les

1. *Journal encyclopédique*, janvier 1762. (*Note de l'auteur.*) — Ce jugement est anonyme. (*Trad.*)

caractères doivent être beaucoup plus sacrés pour le poëte que les faits[1]; et en voici la raison. Premièrement : si les caractères sont exactement observés, les faits, en tant qu'ils en sont une conséquence, ne peuvent guère arriver autrement qu'ils ne sont arrivés, tandis qu'un même fait peut se déduire de caractères absolument différents. Secondement : ce qui est instructif, ce ne sont pas les faits en eux-mêmes, c'est le rapport des caractères avec les faits, quand nous voyons que tels caractères dans telles circonstances amènent ordinairement et doivent amener tels et tels événements.

Et cependant, Marmontel a tout renversé. Il s'est trouvé une fois dans le sérail une esclave européenne, qui a su s'élever au rang d'épouse légitime de l'empereur : voilà le fait. Le caractère de cette esclave et celui de cet empereur déterminent les voies et moyens par où ce fait s'est accompli; et comme il a pu s'accomplir par l'action de caractères de plus d'une sorte, il dépend sans doute du poëte, en tant que poëte, de choisir entre ces différentes sortes de caractères celle qu'il lui plaît; il peut prendre les caractères qui ont pour eux l'autorité de l'histoire, ou en prendre d'autres, s'ils lui paraissent convenir mieux au dessein moral qu'il enferme dans son récit. Seulement, s'il abandonne les caractères historiques pour en choisir de différents ou de tout à fait contraires, il devrait aussi renoncer aux noms historiques, et attribuer le fait connu à des personnages inconnus, plutôt que de prêter à de personnages connus des caractères qui ne leur conviennent pas. Dans le premier cas, il ajoute à la somme de nos connaissances, ou paraît du moins y ajouter, et par là, il nous fait plaisir. Dans le second cas, il se met en contradiction avec les connaissances que nous avons déjà, et cela nous est désagréable. Nous regardons les faits comme quelque chose de fortuit, et qui peut être commun à diverses personnes, et au contraire, les caractères comme quelque

1. Voy. ci-dessus, p. 117.

chose d'essentiel et d'individuel. Dans les premiers, nous laissons le poëte se donner carrière comme il lui plaît, tant qu'il ne les met pas en contradiction avec les caractères; quant aux derniers, il peut bien les mettre en lumière, mais non les changer; le moindre changement supprime à nos yeux l'individualité : ce sont d'autres personnes, ce sont des imposteurs, qui usurpent des noms étrangers et se donnent pour ce qu'ils ne sont pas.

(N° XXXIV, 25 *août* 1767). Et cependant, il me semble toujours que c'est une bien moindre faute de ne pas conserver à ses personnages les caractères qu'ils ont dans l'histoire, que de pécher dans ces caractères librement choisis, soit du côté de la vraisemblance intime, soit du côté de l'enseignement qui doit en ressortir. Car on peut mériter le premier reproche avec du génie, et il n'en peut être de même du second. On pardonne au génie d'ignorer certaines choses que les écoliers savent : sa richesse et son trésor[1], ce ne sont pas les provisions amassées dans sa mémoire, c'est ce qu'il est capable de tirer de lui-même et de son sens propre. Ce qu'il a entendu, ce qu'il a lu, il l'a oublié, ou il peut ne s'en souvenir qu'autant que cela convient à ses vues; il fait donc des fautes, tantôt par confiance, tantôt par orgueil, tantôt à dessein, tantôt sans dessein; des fautes si fréquentes et si grossières, que nous ne saurions assez nous en étonner, nous autres bonnes gens. Nous demeurons donc surpris, et nous nous écrions en croisant les mains : « Mais comment un si grand homme a-t-il pu ignorer ceci? Comment est-il possible que cela ne lui soit pas venu à l'esprit? Comment n'a-t-il pas réfléchi à cela? » Nous ferions mieux de garder le silence; nous croyons l'humilier, et nous nous rendons ridicules à ses yeux; les avantages que nous avons sur lui du côté du savoir montrent seulement que nous avons été plus assidus que lui à l'école, et nous en avions malheureusement besoin pour ne pas rester de parfaits lourdauds.

1. Pindare, *Olymp.* II, str. v, v. 10. (*Note de l'auteur.*)

Je passerais donc au Soliman et à la Roxelane de Marmontel d'être tout autres que ceux que l'histoire me fait connaître; mais je voudrais du moins, s'ils n'appartiennent pas à notre monde réel, qu'ils pussent appartenir à un autre monde, à un monde où les phénomènes seraient enchaînés dans un autre ordre qu'en celui-ci, mais n'y seraient pas moins étroitement enchaînés; où les causes et les effets formeraient une série différente, mais concourraient néanmoins à une fin générale, qui serait le bien; car tel est le monde particulier de l'homme de génie, qui, pour imiter le Génie suprême (qu'il me soit permis de désigner le Créateur, qui n'a point de nom, par celui de la plus noble de ses créatures), qui, dis-je, pour imiter le Génie suprême en petit, déplace les parties du monde présent, les change, les rapetisse, les grandit, pour s'en faire à lui-même un tout, auquel il attache ses propres desseins. Mais je ne trouve pas ce mérite dans l'ouvrage de Marmontel; c'est pourquoi je ne suis pas fâché de voir qu'on ne veut pas non plus le tenir quitte de l'autre. On ne doit pas commencer par nous faire tort, quand on n'a ni le moyen, ni la volonté de nous indemniser. Et ici, en vérité, Marmontel ou ne l'a pas pu, ou ne l'a pas voulu.

Car, d'après l'idée que nous devons nous faire du génie, nous avons droit d'exiger de l'auteur, dans tous les caractères qu'il imite ou qu'il crée, de la *logique* et un *dessein :* autrement il ne saurait prétendre à passer pour un génie.

De la logique. — Rien, en effet, dans les caractères, ne doit être contradictoire : ils doivent se maintenir toujours semblables à eux-mêmes : ils peuvent se manifester avec plus ou moins de force, selon que les circonstances agissent sur eux; mais on ne doit pas supposer que ces circonstances puissent jamais les faire passer du blanc au noir. Un despote turc, même quand il est amoureux, doit être encore un Turc et un despote. Le Turc, qui ne connaît que l'amour des sens, ne doit goûter aucun des raffinements que l'imagination gâtée des Européens a voulu y introduire.

« Je suis las, dit-il un jour, de ne voir ici que des machines caressantes. Ces esclaves me font pitié. Leur molle docilité n'a rien de piquant, rien de flatteur. »

C'est peut-être là le langage d'un roi de France; mais ce n'est pas celui d'un sultan. Il est vrai que, dès qu'on a une fois prêté cette manière de penser à un sultan, il n'est plus question du despote; il se dépouille lui-même de son absolutisme, pour goûter de l'amour libre; mais va-t-il du coup se transformer en un singe apprivoisé, qu'une jongleuse hardie fera danser comme il lui plaira? Marmontel dit : « Soliman étoit trop grand homme pour traiter en affaire d'État la police de ses plaisirs. » Fort bien; mais alors il n'aurait pas dû traiter à la fin les affaires de l'État selon les petits intérêts de son sérail. Car un grand homme sait faire à chaque chose sa part : il traite les bagatelles comme des bagatelles et les grandes affaires comme de grandes affaires. Il cherchait, comme Marmontel le lui fait dire, « des cœurs nourris dans le sein de la liberté, » pour leur « faire aimer l'esclavage » par amour pour sa personne. Eh bien, il avait trouvé dans Elmire un cœur de ce genre; mais sait-il ce qu'il veut? La tendre Elmire est supplantée par la voluptueuse Délia, jusqu'à ce qu'une écervelée lui plie la tête sous le joug. Il faut qu'il se fasse lui-même l'esclave de la belle, avant de jouir de ces douteuses faveurs, qui jusqu'ici ont toujours été la mort de ses désirs. N'en sera-t-il pas encore de même ici? Je ne puis m'empêcher de rire de ce bon sultan; et cependant il mériterait toute ma compassion. Si Elmire et Délia, après s'être données, ont perdu d'un coup tout ce qui le charmait auparavant, que restera-t-il à Roxelane, après ce moment critique? Trouvera-t-il encore, huit jours après l'avoir couronnée, que cela en valût la peine? J'ai bien peur que, dès le lendemain matin, en s'éveillant, il ne voie plus, dans la sultane épouse, que son effronterie éhontée et son nez retroussé. Je crois l'entendre s'écrier : « Par Mahomet, qu'avais-je fait de mes yeux? »

Je ne prétends pas qu'en dépit de toutes les contradictions qui font de ce Soliman un si pauvre homme, ce soit un caractère impossible dans la réalité. Il y a assez d'hommes qui renferment en eux-mêmes des contradictions encore plus déplorables. Mais, par cela même, ce ne sont pas des objets convenables pour l'imitation poétique. Ils sont au-dessous : il leur manque ce qui rend un caractère instructif; à moins qu'on ne fît de leurs contradictions mêmes, et du ridicule ou des conséquences funestes qui s'en suivent, la matière de l'enseignement. Or, il est évident que Marmontel est bien loin de l'avoir fait dans son Soliman. Et quand un caractère ne présente rien d'instructif, il y manque ce que j'appelle

Un dessein. — Agir avec dessein est ce qui élève l'homme au-dessus des créatures inférieures; inventer et imiter en vue d'un certain dessein est ce qui distingue l'homme de génie des petits artistes, qui inventent pour inventer et imitent pour imiter : ils se contentent du petit plaisir attaché à l'usage de leurs moyens; ils font de ces moyens tout leur dessein; et ils prétendent que nous nous contentions de ce même petit plaisir qui naît de l'usage qu'ils font de leurs moyens, usage fort habile, mais sans dessein. Sans doute, c'est par ce genre d'imitations que le génie commence à apprendre; ce sont ses exercices préparatoires; il s'en sert même encore dans de plus grands ouvrages, pour combler des vides et pour offrir à notre émotion des points de repos. Mais quand il dessine et façonne ses caractères principaux, il y joint des desseins plus larges et plus grands; à savoir : 1° celui de nous enseigner ce que nous avons à faire ou à ne pas faire; 2° celui de nous apprendre à quels signes on reconnaît le bon et le mauvais, ce qui est à propos et ce qui est ridicule; 3° le dessein de nous faire voir que ce qui est bon et convenable est toujours beau dans toutes les combinaisons et dans toutes les suites qu'il peut avoir, toujours heureux, même dans l'infortune, et qu'au contraire le mauvais et le ridicule est toujours laid, toujours malheureux, même avec le succès;

4° enfin le dessein d'occuper la faculté que nous avons de désirer et de haïr (même quand les objets qui nous sont présentés n'ont rien qui provoque immédiatement chez nous le désir ou l'aversion), d'occuper, dis-je, cette faculté au moyen d'objets qui en soient dignes, et de mettre toujours ces objets dans tout leur lustre, afin qu'un faux jour ne nous trompe pas et ne nous fasse pas fuir ce que nous devrions désirer, et désirer ce que nous devrions fuir.

Or, qu'y a-t-il de pareil dans le caractère de Soliman et dans celui de Roxelane? Je l'ai déjà dit : rien. Mais on y trouve souvent le contraire. Deux personnages qui ne devraient nous inspirer que le mépris, dont l'un devrait exciter le dégoût et l'autre l'aversion, un voluptueux blasé et une coquette effrontée nous sont présentés sous des traits si séduisants et sous des couleurs si riantes, que je ne serais pas surpris si plus d'un époux se croyait autorisé par cet exemple à se dégoûter d'une épouse fidèle, belle et complaisante, par la raison que c'est une Elmire et non une Roxelane.

Si les défauts que nous adoptons deviennent nos propres défauts, les critiques français que j'ai cités ont raison de mettre aussi au compte de Favart tout ce qu'il y a de blâmable dans le sujet traité par Marmontel. Le premier leur paraît même encore plus répréhensible que le dernier :

« La vraisemblance, disent-ils, indifférente peut-être dans un conte, mais essentielle dans un drame, est ici violée partout. Le grand Soliman y joue un rôle assez petit; on a de la peine à ne voir ce héros que sous ce point de vue. Mais le caractère des sultans y est encore plus manqué; on ne reconnoît point cette autorité absolue devant laquelle tout se tait. On pouvoit sans doute l'adoucir; mais il ne falloit pas la faire disparoître entièrement. Le caractère de Roxelane a fait plaisir à cause du jeu; mais la réflexion lui est-elle favorable? Ce rôle est-il vraisemblable? Elle parle au sultan comme à un bourgeois de Paris; elle critique tous ses usages; elle contredit tous ses goûts; elle lui dit des choses très-dures et souvent très-offensantes. Tout cela pourroit peut-être se dire; mais il falloit au

moins l'adoucir dans les termes. On est révolté d'entendre une jeune aventurière régenter le grand Soliman et lui apprendre l'art de régner. Le trait du mouchoir méprisé est trop fort, et celui de la pipe jetée est insupportable. »

(N° XXXV, 28 *août* 1767). — Le dernier trait, il faut le dire, appartient à Favart tout seul[1]; Marmontel ne se l'est pas permis. Le premier aussi est manié avec plus de délicatesse chez Marmontel que chez Favart. Chez ce dernier, Roxelane se défait du mouchoir que le sultan lui a donné : elle affecte d'en faire un cadeau à Délia au lieu de le garder ; elle semble le dédaigner : c'est un outrage. Chez Marmontel, Roxelane se fait donner le mouchoir par le sultan, et le remet à Délia au nom de celui-ci : par là, elle ne fait que prévenir une marque de faveur qu'elle ne veut pas encore accepter; et cela, de l'air le plus désintéressé et le plus cordial. Le sultan ne trouve pas matière à se fâcher, si ce n'est de ce qu'elle devine si mal ses sentiments, ou de ce qu'elle ne veut pas les deviner mieux.

Sans doute, Favart a cru rendre le rôle de Roxelane plus vif en le chargeant ainsi. Il voyait la carrière ouverte aux impertinences : une de plus ou de moins ne pouvait rien gâter à son affaire, surtout avec la tournure qu'il se proposait de donner à ce personnage à la fin de la pièce. Car, bien que sa Roxelane, comparée à celle de Marmontel, commette encore plus d'indiscrétions et se livre à des caprices encore plus intolérables, il a su néanmoins en faire un caractère meilleur et plus noble. Comment et pourquoi?

C'est précisément à cette modification que j'en voulais venir plus haut[2]; et, à mon sens, elle est si heureuse et si avantageuse, qu'elle aurait mérité d'être remarquée par les Français et d'être comptée pour quelque chose à celui qui en avait eu l'idée.

1. Soliman fume : Roxelane entre et lui demande sa pipe; il croit que c'est pour fumer aussi. Mais elle jette la pipe à terre et la brise. Stupéfaction du sultan ; Roxelane lui dit qu'on ne fume pas devant les dames. (*Trad.*)

2. P. 163.

La Roxelane de Marmontel est réellement, comme elle le paraît, une petite créature folle et téméraire, qui a eu la bonne fortune de plaire au sultan, et qui a l'art de réveiller son goût par l'appétit, et de ne satisfaire cet appétit qu'après avoir atteint à son but. Dans celle de Favart, il y a quelque chose de plus : elle a joué, ce semble, le rôle d'une hardie coquette, plutôt qu'elle n'en est une réellement; elle a mis le sultan à l'épreuve par ses témérités, plutôt qu'elle n'a abusé de la faiblesse de son maître. Car à peine l'a-t-elle amené au point où elle veut le voir; à peine a-t-elle reconnu qu'il l'aime éperdument; aussitôt elle jette le masque, et lui fait un aveu, un peu inattendu, il est vrai, mais qui répand sur sa conduite antérieure un jour propre à nous réconcilier entièrement avec elle :

Sultan, j'ai pénétré ton âme;
J'en ai démêlé les ressorts.
Elle est grande, elle est fière, et la gloire l'enflamme;
Tant de vertus excitent mes transports.
A ton tour, tu vas me connoître :
Je t'aime, Soliman; mais tu l'as mérité.
Reprends tes droits, reprends ma liberté;
Sois mon sultan, mon héros et mon maître.
Tu me soupçonnerois d'injuste vanité.
Va, ne fais rien que ta loi n'autorise;
Il est des préjugés qu'on ne doit point trahir,
Et je veux un amant qui n'ait point à rougir :
Tu vois dans Roxelane une esclave soumise.

Ainsi parle-t-elle, et aussitôt elle se transforme à nos yeux : la coquette s'évanouit, et nous n'avons plus devant nous qu'une aimable personne aussi raisonnable qu'amusante; Soliman cesse de nous paraître digne de mépris; car cette nouvelle Roxelane est digne de son amour. Nous commençons même aussitôt à craindre qu'il n'aime pas assez celle qu'il paraissait tout à l'heure aimer plus que de raison; nous craignons qu'il ne la prenne au mot, que l'amant ne redevienne despote dès que l'amante accepte

l'esclavage; qu'un froid remercîment, pour l'avoir retenu à temps, quand il allait faire un pas si grave, ne sorte de sa bouche, au lieu d'une confirmation chaleureuse de sa résolution; et qu'enfin la pauvre enfant ne reperde d'un coup par sa générosité tout ce qu'elle a si péniblement gagné par des caprices et des témérités. Mais cette crainte se trouve sans fondement, et la pièce se termine à notre entière satisfaction.

Et maintenant, quelle raison a porté Favart à faire ce changement? Est-ce un simple caprice? ou s'y est-il trouvé obligé par des règles particulières du genre dans lequel il travaillait? Pourquoi Marmontel n'a-t-il pas donné aussi ce dénoûment satisfaisant à son conte? Le contraire de ce qui est une beauté ici est-il ailleurs un défaut?

Je me souviens d'avoir déjà fait observer dans un autre endroit[1] quelle différence il y a entre l'action de la fable ésopique et celle du drame. Ce qui est vrai de la fable l'est aussi de toute narration morale qui se propose de rendre sensible une maxime morale. Nous sommes satisfaits quand ce but est atteint; et peu nous importe que ce soit par une action complète, qui forme en elle-même un tout bien circonscrit. Le poëte peut interrompre l'action où il lui plaît, dès qu'il a touché son but; il ne s'inquiète pas de l'intérêt que nous prenions au sort des personnages qui lui ont servi pour cette action. Il a voulu nous instruire, et non nous intéresser; il s'adresse exclusivement à notre intelligence et non à notre cœur : peu importe que celui-ci se trouve ou ne se trouve pas satisfait, dès que celle-là se trouve édifiée. Le drame, au contraire, ne prétend nullement donner une leçon déterminée, qui découle de la fable de la pièce; il a pour objet les passions allumées et entretenues par le cours des événements et par les péripéties de sa fable, ou le plaisir que nous procure une peinture vraie et vivante des mœurs et des caractères : or, des deux

1. Dans ses *Dissertations sur la Fable*. Le passage auquel l'auteur fait allusion a été reproduit en français dans la traduction de la *Dramaturgie* publiée par Junker. (*Trad.*)

parts, il nous faut une action complète, un dénoûment satisfaisant que nous ne demandons pas dans le récit moral, parce que là toute notre attention se trouve dirigée vers la proposition générale, dont le fait particulier nous présente un exemple si lumineux.

Donc, s'il est vrai que Marmontel ait voulu nous enseigner par son récit que l'amour ne subit pas la contrainte, qu'on doit l'obtenir par des soins et de la complaisance, et non par la majesté et par la force, il avait raison de terminer comme il l'a fait. L'intraitable Roxelane ne cède qu'à la soumission du sultan : peu importe à l'auteur ce que nous pensons de leurs deux caractères; il lui est indifférent que nous tenions l'une pour une folle, et l'autre pour quelque chose qui ne vaut guère mieux. Il n'a pas non plus de raisons pour chercher à nous satisfaire relativement aux suites. Il nous paraît vraisemblable que le sultan ne tardera pas à se repentir de son aveugle complaisance; mais qu'est-ce que cela fait à l'auteur? Il voulait nous montrer le pouvoir de la complaisance sur les femmes en général : il a donc pris une femme des plus intraitables, sans se soucier si elle méritait, ou non, un tel excès de complaisance.

Mais lorsque Favart voulut transporter ce conte sur la scène, il ne tarda pas à sentir que la forme dramatique faisait évanouir, pour la plus grande partie, la démonstration de la maxime morale, et que, lors même que cette démonstration pourrait être entièrement conservée, la satisfaction qu'on en éprouverait ne saurait être ni assez grande ni assez vive pour tenir lieu d'un autre plaisir, qui est plus essentiel au genre dramatique. Je parle de celui que nous causent des caractères aussi justement conçus que nettement dessinés. Or, de ce côté, rien ne nous choque plus que de découvrir une contradiction entre la valeur morale des caractères et la manière dont le poëte les traite; nous sommes mécontents quand nous trouvons que l'auteur s'est trompé sur leur mérite, ou qu'il veut nous tromper en élevant sur des échasses ce qui est petit,

en donnant à des caprices et à des folies l'air de la réflexion et de la sagesse, en parant le vice et l'extravagance de toutes les séductions trompeuses de la mode, du bon ton, du savoir-vivre et des usages du grand monde. Plus nous avons été éblouis au premier coup d'œil, plus nous nous montrons sévères à la réflexion. Un visage laid, que nous voyons fardé avec art, est déclaré par nous plus affreux encore qu'il ne l'est en réalité. L'auteur n'a donc plus qu'à choisir s'il préfère que nous le tenions pour un empoisonneur ou simplement pour un sot. C'est ce qui serait arrivé à Favart, avec ses caractères de Soliman et de Roxelane; et il l'a senti. Mais comme il ne pouvait changer ces caractères dès le début sans se priver d'un grand nombre de jeux de scène qu'il jugeait tout à fait accommodés au goût de son parterre, il ne lui restait plus à faire que ce qu'il a fait. Nous nous réjouissons à la fin de ne nous être intéressés qu'à des gens que nous pouvions estimer; et, en même temps, cette estime rassure notre curiosité, inquiète de l'avenir. Car l'illusion, dans le drame, étant beaucoup plus forte que dans un simple conte, l'intérêt que nous y prenons aux personnages est aussi beaucoup plus vif. Il ne nous suffit pas de voir leur sort décidé pour l'instant présent : nous voulons être rassurés pour toujours sur leur compte.

(N° XXXVI, 1er *septembre* 1767). — Sans l'heureuse tournure que Favart donne à la fin au caractère de Roxelane, il est hors de doute que son couronnement aurait excité notre raillerie et notre mépris : c'eût été le triomphe grotesque d'une *serva padrona*[1]; l'empereur n'eût été à nos yeux qu'un pauvre diable de Pimpinello, et la nouvelle impératrice qu'une affreuse friponne de Zerbinette, toute prête à jouer encore d'autres tours au pauvre sultan Pimpinello II. Cependant cette évolution de caractère nous

1. On trouve une comédie de Gio. Batt. Fagivoli, poëte florentin, sous le titre de *la Serva padrona* (éd. 1729). Ce sujet reparaît ensuite mainte et mainte fois, en italien et en français, en comédie et en opéra. Il a été notamment mis en musique par Paesiello, 1802. (*Trad.*)

paraît en elle-même toute simple et toute naturelle; et nous ne pouvons nous empêcher de nous étonner qu'elle ne soit pas venue à l'esprit de plus d'un auteur : c'est ce qui a fait que tant de contes plaisants en apparence, réellement comiques, n'ont pu réussir sous la forme dramatique.

Prenons pour exemple la *Matrone d'Éphèse.* Ce conte si mordant est bien connu : c'est, sans contredit, la satire la plus amère de la légèreté des femmes qu'on ait jamais écrite. On l'a conté, après Pétrone, mille et mille fois; et comme il a toujours plu, même dans la plus mauvaise copie, on a cru que le sujet ne réussirait pas moins bien au théâtre. Houdar de la Motte et autres l'ont essayé; mais comment ces essais ont-ils été accueillis? Je m'en rapporte à l'opinion des gens de goût. Le caractère de la matrone dans le conte n'éveille qu'un rire ironique, et qui n'a rien de désagréable : on rit des illusions de la foi conjugale, voilà tout; mais, dans le drame, ce caractère inspire le dégoût et l'horreur. Les moyens de persuasion que le soldat emploie envers la matrone sont loin de nous paraître au théâtre aussi délicats, aussi pressants, aussi victorieux que nous nous les représentons dans le conte. Ici, nous nous imaginons une petite femme sensible, qui a bien pris son deuil au sérieux, mais qui succombe à la tentation et à son tempérament; sa faiblesse nous semble être la faiblesse de tout son sexe; nous ne concevons donc point d'aversion particulière contre elle; ce qu'elle fait, nous pensons qu'à peu près toute autre l'eût fait. Même quand l'idée lui vient de se servir du mari mort pour sauver l'amant vivant, nous croyons devoir la lui pardonner, grâce à ce qu'elle a de spirituel et d'ingénieux; ou plutôt ce qu'il y a d'ingénieux dans cette idée nous fait supposer qu'elle pourrait bien n'être qu'une addition du malin conteur, qui s'est plu à terminer son historiette par un trait empoisonné. Mais, dans le drame, il n'y a pas place pour cette conjecture : nous y voyons réellement arriver ce dont nous entendons seulement le récit dans le conte. Là, nous

pouvions encore douter, ici nos propres sens ne nous convainquent que trop; en présence de la simple possibilité du fait, nous le trouvions spirituellement imaginé et amusant; en présence du fait réel, nous n'en voyons plus que la noirceur; l'idée réjouissait notre esprit, l'exécution révolte notre sensibilité. Nous tournons le dos à la scène, et nous disons avec le Lycas de Pétrone, même sans nous trouver dans le cas particulier de Lycas : *Si justus imperator fuisset, debuit patris familiæ corpus in monimentum referre, mulierem adfigere cruci*[1]. Et nous trouvons qu'elle mérite ce châtiment d'autant plus que l'auteur met moins d'art dans la scène de la séduction; car alors ce que nous condamnons, ce n'est pas la faiblesse de la femme en général, mais une certaine femme légère et libertine entre toutes.

Bref, pour transporter avec succès le conte de Pétrone sur la scène, il faudrait faire en sorte qu'il eût le même dénoûment et qu'il ne l'eût pas; que la matrone allât aussi loin, sans aller aussi loin. Ailleurs l'explication de ceci[2].

TRENTE-SEPTIÈME SOIRÉE. — *Nanine* et *l'Avocat Patelin.*

TRENTE-HUITIÈME SOIRÉE. — *Mérope*, de Voltaire. Auteurs obligés de paraître sur la scène. La *Mérope* de Maffei. Fable de Mérope; Pausanias, Apollodore, Hygin; Aristote et Plutarque; le P. Tournemine. Opinion d'Aristote sur la meil-

1. « Si le gouverneur avait été juste, il aurait dû remettre le corps de l'époux dans son tombeau, et attacher la femme sur la croix. » (Pétr., *Satyr.*, chap. 111-113.)

2. Cette entreprise si difficile a tenté l'imagination de Lessing. Nous trouvons dans ses œuvres posthumes (éd. de Maltzahn, t. II) deux plans et une pièce à peu près achevée sur ce sujet de la matrone d'Éphèse. L'artifice de l'auteur consiste à supposer que le corps du pendu n'a pas été réellement dérobé, mais que cette nouvelle a été feinte pour obliger la matrone à se déclarer. Au moment où elle va tirer le corps de son mari du sépulcre, la vérité se découvre; ce corps reste donc à sa place, et ainsi le dénoûment est le même et n'est pas le même. (*Trad.*)

leure tragédie : les commentateurs d'Aristote ; si Aristote se contredit. Opinion de Maffei sur les *Fables* d'Hygin. Dessein de Maffei dans sa *Mérope*. Voltaire et la Lindelle sur la *Mérope* de Maffei. Du goût italien. Défauts de la pièce de Maffei ; sa défense contre les reproches de la Lindelle. Défauts de la *Mérope* de Voltaire. Les Français et les règles. Des caractères dans Maffei et dans Voltaire. Des coups de théâtre dans la tragédie ; opinion de Diderot. Des prologues d'Euripide. Artifices dramatiques de Voltaire. Sa *Mérope* n'est qu'une copie de celle de Maffei.

Le trente-huitième soir (mardi, 7 juillet), on a représenté *Mérope*, de M. de Voltaire.

C'est la *Mérope* de Maffei qui inspira à Voltaire la pensée de faire cette tragédie. Il l'écrivit vraisemblablement en l'année 1737 [1], à Cirey, auprès de son Uranie, la marquise du Châtelet. Dès le mois de janvier 1738, le manuscrit de cette pièce était à Paris, entre les mains du P. Brumoy, qui, à titre de jésuite et d'auteur du *Théâtre des Grecs*, était plus apte que personne à répandre sur *Mérope* des préjugés favorables et à diriger l'attente des esprits de la capitale dans le sens de ces préjugés. Brumoy montra la pièce aux amis de l'auteur, et, entre autres, il dut aussi l'envoyer au vieux P. Tournemine, qui, très-flatté d'être consulté par son cher fils Voltaire sur une tragédie, c'est-à-dire sur un ouvrage où il n'entendait pas grand'chose, lui répondit par un billet tout plein d'emphase élogieuse, lequel depuis a toujours été imprimé devant la pièce, pour servir de leçon et d'avertissement à tous critiques sans mission. *Mérope* y est proclamée une des tragédies les plus parfaites qu'il y ait au monde, un modèle de tragédie ; et dorénavant, nous pouvons nous consoler de la perte de la pièce d'Euripide sur le même sujet ; ou plutôt, elle n'est plus perdue : Volaire nous l'a rendue.

Quoique Voltaire dût être bien rassuré par ces déclarations, il ne parut cependant pas pressé de faire représenter sa pièce : elle ne parut sur la scène qu'en 1743. Il recueillit de sa politique et de ses temporisations tout le fruit qu'il pouvait s'en promettre. *Mérope* obtint le succès le plus

1. Voltaire dit lui-même, dans sa *Lettre à M. Maffei* : « Ma *Mérope* fut achevée au commencement de 1736. » (*Trad.*)

extraordinaire, et le parterre rendit au poëte des honneurs dont on n'avait pas encore vu d'exemple. Sans doute, le public avait accordé auparavant au grand Corneille des distinctions éclatantes. Son siége au théâtre demeurait toujours libre, quelle que fût l'affluence des spectateurs; et, quand il arrivait, chacun se levait devant lui : honneur qui est en France le privilége des princes du sang. Corneille était considéré au théâtre comme dans sa maison; et quand le maître de la maison paraît, n'est-il pas juste que les hôtes lui témoignent leur respect? Mais, pour Voltaire, ce fut bien autre chose : le parterre était désireux de connaître les traits de l'homme qui avait tant excité son admiration. Au moment donc où la représentation finissait, le public demanda à le voir : il l'appela, cria, fit du tapage, jusqu'à ce que M. de Voltaire se vît obligé de paraître sur la scène, pour se faire regarder et applaudir par les badauds. Je ne sais trop en pareil cas ce qui m'aurait le plus choqué, de la curiosité puérile du public, ou de la condescendance vaniteuse du poëte. Comment donc s'imagine-t-on qu'un poëte est fait? Autrement qu'un autre homme?... Et quelle faible impression a dû faire la pièce, si, sur l'heure même, elle n'inspire d'autre désir que celui de comparer la figure du maître avec son ouvrage? Un vrai chef-d'œuvre, ce me semble, s'empare de nous de telle sorte que nous perdons de vue l'auteur, et que nous considérons son ouvrage moins comme le travail d'un individu, que comme le produit de la nature impersonnelle. Young dit, en parlant du soleil, que ç'aurait été un péché, chez les païens, de ne pas l'adorer. Si cette hyperbole a un sens, le voici : l'éclat, la magnificence du soleil est quelque chose de si grand, de si prodigieux, que c'était, chez l'homme encore inculte, un oubli excusable et naturel, de ne pas concevoir la pensée d'une magnificence supérieure, dont le soleil ne fût que le reflet, et de se perdre dans l'admiration de cet astre, au point de ne pas songer à Celui qui l'a créé. Je soupçonne que la beauté extraordinaire du poëme d'Homère est la vraie raison qui explique

pourquoi nous savons si peu de chose de sa personne et de sa vie. Devant un vaste fleuve aux eaux mugissantes, nous demeurons étonnés, sans songer à sa faible source cachée dans les montagnes. Ainsi, nous ne voulons pas savoir, nous aimons à oublier qu'Homère, le maître d'école de Smyrne, Homère, le mendiant aveugle, est le même dont les ouvrages nous charment à ce point. Il nous transporte parmi les dieux et les héros : or, il faudrait qu'on s'ennuyât bien dans leur société, pour y faire des questions sur l'huissier par qui l'on a été introduit. Il faut au contraire que l'illusion soit bien faible, et qu'on sente bien moins dans un ouvrage la nature que l'art, pour se montrer si curieux de ce qui regarde l'artiste. Ainsi, au fond, un homme de génie devrait se trouver bien peu flatté du désir que lui témoigne le public de connaître sa personne. D'ailleurs quel avantage cela lui donne-t-il sur une marmotte, que le petit peuple n'est pas moins curieux d'avoir vue? Il n'en est pas moins vrai que la vanité des poëtes français paraît s'en être fort bien accommodée. Car le public parisien, voyant combien un Voltaire était facile à attirer dans ce piége, combien un pareil homme se laissait aisément apprivoiser par des caresses équivoques, s'est donné plus souvent le même plaisir; et depuis ce jour, il est rare qu'une pièce nouvelle soit représentée sans que l'auteur ait à paraître devant le public, et sans qu'il soit fort aise d'y paraître. Depuis Voltaire jusqu'à Marmontel, et depuis Marmontel jusqu'à Cordier, pour descendre au dernier échelon, presque tous sont venus s'exposer à ce pilori. Combien de pauvres pécheurs obligés d'exposer là leur visage! Enfin la plaisanterie est allée si loin, que les membres un peu plus sérieux de la nation en ont été blessés. On connaît la spirituelle sortie du sage Polichinelle. Ce n'est que tout récemment qu'un jeune auteur a eu l'audace de laisser le parterre s'égosiller en vain à le demander. Il ne parut pas; sa pièce était médiocre : mais sa conduite n'en était que plus courageuse et plus honorable. J'aimerais mieux avoir mis fin à un pareil abus

par mon exemple, que de lui avoir donné naissance avec dix *Mérops*.

(N° XXXVII, 4 *septembre* 1767). — J'ai dit que c'était la *Mérope* de Maffei qui avait inspiré à Voltaire l'idée de la sienne. Mais « inspiré » dit trop peu; car l'une est entièrement tirée de l'autre : fable, plan et mœurs, tout appartient à Maffei; sans lui, Voltaire n'aurait pas écrit de *Mérope*, ou en aurait écrit une tout autre.

Ainsi, pour bien juger de la copie, il nous faut d'abord connaître l'original italien; et pour apprécier équitablement le mérite poétique du dernier, il faut avant tout jeter un regard sur les faits historiques qui lui ont servi de fondement.

Maffei lui-même résume les faits de la manière suivante, dans la dédicace de sa pièce :

« Quelque temps après la prise de Troie, les Héraclides c'est-à-dire les descendants d'Hercule, ayant rétabli leur domination dans le Péloponèse, le sort assigna à Cresphonte le territoire de la Messénie. L'épouse de ce Cresphonte s'appelait Mérope. Cresphonte s'étant montré trop favorable au peuple, fut assassiné par l'aristocratie, ainsi que ses fils, à l'exception du plus jeune, qui était élevé hors du pays chez un parent de sa mère. Ce dernier fils, nommé Æpytus, lorsqu'il fut devenu grand, se remit en possession du royaume de son père, avec des Arcadiens et des Doriens, et vengea la mort de son père sur ses meurtriers. — Voilà ce que raconte Pausanias.

« Lorsque Cresphonte eut été assassiné avec ses deux fils, Polyphonte, qui était aussi du sang des Héraclides, s'empara du gouvernement; il contraignit Mérope à l'épouser. Mais le troisième fils de Cresphonte, que sa mère avait fait mettre en sûreté, tua plus tard le tyran et reprit la royauté. — Voilà ce que rapporte Apollodore.

« Mérope fut sur le point de tuer, sans le connaître, ce fils échappé au massacre; mais elle en fut empêchée à temps par un vieux serviteur, qui lui découvrit que c'était son propre fils qu'elle prenait pour le meurtrier de ce même fils. Celui-ci, enfin reconnu, trouva, dans un sacrifice, l'occasion de tuer Polyphonte. — Voilà ce que nous apprend Hygin, chez qui Æpytus porte le nom de Téléphonte. »

Il serait surprenant qu'une aventure qui présente des péripéties et des reconnaissances si singulières n'eût pas été déjà mise à profit par les tragiques de l'antiquité. Comment ne l'aurait-elle pas été? Aristote, dans sa *Poétique*, parle d'un *Cresphonte*, où Mérope reconnaît son fils à l'instant même où elle allait le tuer, le prenant pour le meurtrier de ce même fils; et Plutarque, dans son second livre sur l'*Usage des viandes*, fait, sans aucun doute, allusion à cette même pièce [1], lorsqu'il rappelle l'émotion qui s'emparait de tout l'amphithéâtre au moment où Mérope levait la hache sur son fils : tous les spectateurs, dit-il, tremblaient de peur que le coup ne fût porté avant que le vieux serviteur n'arrivât. Aristote mentionne, il est vrai, ce *Cresphonte* sans nom d'auteur; mais comme nous trouvons un *Cresphonte* d'Euripide cité chez Cicéron et chez plusieurs écrivains de l'antiquité, il ne peut guère avoir eu en vue que l'ouvrage de ce poëte.

Le P. Tournemine dit, dans la lettre dont j'ai parlé plus haut :

« Aristote, ce sage législateur du théâtre, a mis ce sujet — (la fable de Mérope) — au premier rang des sujets tragiques. Euripide l'avait traité, et nous apprenons d'Aristote que toutes les fois qu'on représentait sur le théâtre de l'ingénieuse Athènes le *Cresphonte* d'Euripide, ce peuple, accoutumé aux chefs-d'œuvre tragiques, était frappé, saisi, transporté d'une émotion extraordinaire. »

Jolies phrases; mais peu de vérités! Le bon Père se trompe sur les deux points. Sur le dernier, il a confondu Aristote avec Plutarque, et sur le premier, il n'a pas bien

1. Si l'on admet cette supposition (et l'on peut la faire en toute sûreté, parce que, chez les poëtes de l'antiquité, il n'était pas d'usage, il n'était même pas permis de se dérober mutuellement des situations aussi particulières), on aurait, au passage cité de Plutarque, un fragment d'Euripide, que Josua Barnes n'a pas recueilli, et qu'un nouvel éditeur de ce poëte pourrait mettre à profit. (*Note de l'auteur.*) — Ce fragment se trouve en effet dans les éditions modernes d'Euripide. Quant au passage de Plutarque, il se trouve au t. X, p. 155, de l'édition de Reiske. (*Trad.*)

entendu Aristote. L'une de ces erreurs est une bagatelle; mais l'autre vaut bien la peine qu'on en dise deux mots, parce que beaucoup de lecteurs ont également mal entendu Aristote.

Voici le rapport des idées. Aristote recherche, dans le quatorzième chapitre de sa *Poétique*, quelles sont les aventures particulièrement propres à exciter la terreur et la pitié.

« Toute aventure, dit-il, doit se passer entre amis, ou entre ennemis, ou entre personnes indifférentes. Qu'un ennemi tue son ennemi, ni le projet ni l'exécution n'éveillent d'autre compassion que cette compassion générale qui s'attache toujours au spectacle de la douleur ou de la perte de quelqu'un. Il en est de même quand il s'agit de personnes indifférentes. Conséquemment, les aventures tragiques doivent se produire entre amis : il faut que ce soit un frère qui tue ou qui veuille tuer son frère, un fils son père, une mère son fils, un fils sa mère; ou du moins qui leur fassent éprouver un dommage sensible, ou qui veuillent le leur faire éprouver. Or ceci peut arriver avec ou sans conscience, avec ou sans calcul; et comme nécessairement l'acte s'accomplit ou ne s'accomplit pas, il s'ensuit quatre classes d'aventures qui répondent plus ou moins à l'objet de la tragédie. La première est lorsque l'acte est entrepris sciemment, avec pleine connaissance de la personne contre qui il est dirigé, mais qu'il n'est pas accompli. La seconde, lorsqu'il est entrepris sciemment et réellement accompli. La troisième, lorsque l'acte est entrepris et accompli sans la connaissance de l'objet, et que l'auteur de l'acte ne reconnaît que trop tard la personne sur qui il l'a accompli. La quatrième, lorsque l'acte entrepris sans connaissance n'arrive pas à son accomplissement, parce que les personnes qui s'y trouvent impliquées se reconnaissent entre elles à temps [1]. »

De ces quatre classes, Aristote donne la préférence à la dernière; et comme il en donne pour exemple l'action de

1. Nous traduisons ici, d'après Lessing, avec une certaine liberté, le passage d'Aristote. (*Trad.*)

Mérope dans *Cresphonte*, Tournemine et autres ont entendu ces paroles, comme si Aristote déclarait par là que la fable de cette tragédie appartient à l'espèce la plus parfaite de la fable tragique en général.

Cependant Aristote a dit un peu plus haut qu'une bonne fable tragique ne doit pas avoir un dénoûment heureux, mais un dénoûment malheureux. Comment ces deux opinions peuvent-elles se concilier ensemble? Elle doit avoir un dénoûment malheureux, et cependant l'aventure qu'il préfère, d'après cette classification, à toutes autres aventures tragiques, finit heureusement. Le grand critique ne tombe-t-il pas dans une contradiction manifeste?

Victorius, selon Dacier, est le seul qui ait vu cette difficulté; mais comme il n'a pas compris ce qu'Aristote voulait dire dans tout le quatorzième chapitre, il n'a pas tenté le moindre effort pour la lever. Aristote, toujours selon Dacier, ne parle pas en cet endroit de la fable tragique en général : il veut seulement enseigner de combien de manières différentes le poëte peut traiter les aventures tragiques, sans altérer ce qu'il y a d'essentiel dans les faits que l'histoire rapporte; il dit enfin quelle est la meilleure de ces manières. Si, par exemple, le meurtre de Clytemnestre par Oreste était le sujet de la pièce, il y aurait, d'après Aristote, quatre plans qui se présenteraient pour traiter ce sujet : on pourrait en faire une aventure de la première, de la seconde, de la troisième ou de la quatrième classe : le poëte n'aurait plus qu'à considérer quelle serait la plus convenable et la meilleure. Traiter ce meurtre comme une aventure de la première classe, n'est pas possible, attendu que, d'après l'histoire, il faut qu'il s'accomplisse réellement, et par la main d'Oreste. La seconde classe? pas davantage : l'action est trop horrible. La quatrième classe? non plus; parce qu'ainsi Clytemnestre serait encore sauvée, et elle ne doit l'être à aucun prix. Par conséquent, il ne reste que la troisième classe.

La troisième! Mais Aristote donne la préférence à la quatrième; et cela non pas seulement dans certains cas

particuliers, en raison des circonstances, mais de la manière la plus générale!

On reconnaît bien là l'honnête Dacier. Aristote a toujours raison devant lui, non pas parce qu'en effet il a raison, mais parce que c'est Aristote. En croyant le couvrir d'un côté, il le découvre de l'autre. Si l'adversaire a l'esprit de changer la direction de ses coups, c'en est fait de l'infaillibilité de son auteur ancien, à laquelle, au fond, il tient plus qu'à la vérité même.

S'il importe tant de se mettre d'accord avec l'histoire; si le poëte en général, lorsqu'il lui emprunte des faits connus, ne peut que les adoucir sans pouvoir les changer entièrement, ne se présentera-t-il pas, dans le nombre, certains faits qui devront être nécessairement traités suivant le premier ou le second plan?

Le meurtre de Clytemnestre devrait, à vrai dire, être représenté selon le second; car Oreste l'a accompli avec connaissance de cause et de propos délibéré : mais le poëte peut choisir le troisième, parce que celui-ci est plus tragique, et que l'histoire n'y contredit pas expressément.

Soit; mais, par exemple, Médée, qui tue ses enfants? Quel plan le poëte peut-il adopter ici, si ce n'est le second? Car il faut qu'elle les fasse périr, et en connaissance de cause : ces deux points sont également établis et connus de tout le monde. Quelle hiérarchie peut-on par conséquent introduire entre ces divers plans? Celui qui est le meilleur, dans un certain cas, ne peut même plus entrer en ligne de compte dans un autre.

Ou bien, pour serrer Dacier encore de plus près, qu'on applique ces observations, non plus à des aventures historiques, mais à de simples inventions poétiques. Supposons que le meurtre de Clytemnestre soit de cette dernière espèce, et que le poëte se trouve libre d'en amener ou de ne pas en amener l'accomplissement, et de le faire accomplir avec ou sans connaissance de cause. Quel plan devra-t-il choisir pour en faire une tragédie aussi parfaite que

possible? Dacier dit lui-même : « Le quatrième; » car, s'il lui préférait le troisième, c'était seulement par égard pour l'histoire. Eh bien donc, le quatrième! Ainsi, celui dont le dénoûment est heureux? Mais les meilleures tragédies, dit précisément Aristote, qui donne à ce quatrième plan l'avantage sur tous les autres, sont celles dont le dénoûment est malheureux. Et voilà précisément la contradiction que Dacier voulait effacer. L'a-t-il donc effacée? Il l'a bien plutôt aggravée.

(N° XXXVIII, 8 *septembre* 1767). — Je ne suis pas le seul que l'interprétation de Dacier ne saurait satisfaire. Notre traducteur allemand de la *Poétique* d'Aristote[1] n'en a pas été plus content. Il en donne ses raisons. A vrai dire, il ne détruit pas les moyens échappatoires de Dacier; mais ses arguments lui paraissent suffisamment concluants pour laisser son auteur se tirer d'affaire comme il pourra, ce qui lui paraît mieux que de tenter un nouvel essai pour justifier ce qui ne peut être justifié. « Je laisse, conclut-il, ces difficultés à résoudre à quelqu'un de plus sagace, je ne saurais trouver de flambeau pour les éclairer, et il me paraît vraisemblable que notre philosophe n'a pas conçu ce chapitre avec sa lucidité habituelle. »

J'avoue que cela ne me paraît pas très-vraisemblable. Un Aristote ne se rend guère coupable d'une contradiction manifeste. Quand je crois en trouver une chez un tel homme, je me défie plutôt de mon esprit que du sien. Je redouble d'attention, je relis dix fois le passage, et je ne crois pas qu'il se soit contredit, avant d'avoir vu, par tout l'ensemble de son système, comment et par où il a été conduit à cette contradiction. Si je ne trouve rien qui ait pu l'y conduire, rien qui ait dû rendre cette contradiction, en quelque sorte, inévitable, je me persuade qu'elle n'est qu'apparente. Car, autrement, elle aurait certainement sauté aux yeux de l'auteur, — qui a dû tant de fois méditer

1. M. Curtius, p. 214. (*Note de l'auteur.*) — Sa traduction date de 1753, Hanovre. Lessing en fit alors un grand éloge. (*Trad.*)

sur son sujet, — bien plutôt qu'à ceux d'un lecteur inexercé comme moi, qui prend le livre en main pour s'instruire. Je m'arrête donc, je reprends le fil de ses pensées, je pèse chaque expression, et je me dis toujours : Aristote peut se tromper, et s'est souvent trompé; mais, soutenir ici une chose, dont il soutiendra le contraire à la page suivante, c'est ce dont Aristote est incapable, Et à la fin, il se trouve que j'ai raison.

Mais assez de préliminaires! Voici l'éclaircissement que M. Curtius désespère de trouver. — Je ne prétends pas pour cela me vanter d'être plus sagace qu'un autre. Je me contente d'être plus modeste à l'égard d'un philosophe tel qu'Aristote.

Ce qu'Aristote recommande par-dessus tout au poëte tragique, c'est de bien composer sa fable; il n'y a pas de point sur lequel il se soit étendu davantage, où il ait semé plus de fines remarques pour aider le poëte dans son travail. C'est que la fable est ce qui distingue le poëte : dix auteurs réussiront pour les mœurs, les sentiments et l'expression, contre un qui sera irréprochable et excellent dans la construction de sa fable.

Il définit la fable « l'imitation d'une action, » et pour lui, une action est une combinaison d'événements. L'action est le tout, les événements sont les parties du tout, et de même que la bonté d'un tout dépend de la bonté de chacune des parties et de leur liaison; de même l'action tragique est plus ou moins parfaite, selon que les événements dont elle se compose répondent plus ou moins bien, chacun en particulier et tous ensemble, aux vues de la tragédie.

Quant aux événements qui peuvent trouver place dans l'action tragique, Aristote les rapporte à trois chefs principaux : le changement de fortune; la reconnaissance; et le malheur éprouvé (πάθος). Ce qu'il entend sous les deux premiers titres, les termes l'indiquent suffisamment; sous le troisième, il réunit tout ce que les personnages peuvent éprouver de funeste et de douloureux, comme la

mort, les blessures, les tortures, etc. La péripétie et la reconnaissance sont ce qui distingue la fable implexe de la fable simple; ce ne sont donc pas des parties essentielles de la fable, elles ne font que rendre l'action plus variée, et par conséquent, plus belle et plus intéressante; mais une action peut avoir sans cela l'unité, le développement et la grandeur nécessaires. Mais, sans le troisième point, on ne saurait concevoir une action tragique : que la fable soit simple ou implexe, tout drame doit renfermer des épreuves à souffrir (πάθη); car c'est par là qu'on atteint le but de la tragédie, qui est d'éveiller la terreur et la pitié; tandis que toute péripétie, toute reconnaissance n'est pas propre à atteindre ce but : certains genres seulement peuvent servir à pousser plus loin ces sentiments; d'autres au contraire y nuisent plus qu'ils n'y servent.

Aristote considère donc à ce point de vue les parties de l'action tragique rangées sous trois chefs principaux; il les prend chacune en particulier, et recherche quel est le meilleur genre de péripétie, quelle est la meilleure reconnaissance, la meilleure manière de traiter l'accident tragique. Il trouve que la meilleure péripétie, c'est-à-dire la plus capable d'éveiller et d'accroître la terreur et la pitié, est celle qui va du mieux au pire; et quant au troisième chef, il trouve que la meilleure manière de traiter l'accident tragique, au même point de vue, est lorsque les personnes entre lesquelles la passion se produit ne se connaissent pas réciproquement, mais apprennent réciproquement qui elles sont au moment même où ledit accident va devenir un fait accompli, si bien que l'action des personnages demeure en suspens par suite de cette reconnaissance.

Où voit-on là dedans une contradiction? Je ne comprends pas où il faut qu'on ait l'esprit pour y en trouver une. Le philosophe parle de différentes parties : pourquoi ce qu'il dit d'une partie devrait-il s'entendre également d'une autre? Ce qui fait la perfection de l'une, fait-il nécessairement aussi celle de l'autre? Ou bien la perfection

d'une partie est-elle aussi la perfection du tout? Si la péripétie (c'est-à-dire le changement de fortune), et ce qu'Aristote comprend sous le nom de πάθος, sont deux choses différentes, comme elles sont en effet, pourquoi n'en pourrait-on pas parler dans des sens tout à fait différents? Ou bien est-il impossible qu'un tout ait des parties de qualités opposées? Où Aristote dit-il que la meilleure tragédie n'est autre chose que la représentation d'un changement du bonheur en malheur? Où dit-il que la meilleure tragédie ne doit tendre qu'à la reconnaissance d'une personne sur qui l'on est sur le point d'accomplir un acte cruel et contre nature? Il ne dit ni l'une ni l'autre de ces choses sur la tragédie en général: chacune de ces observations s'applique à une seule partie de la tragédie, laquelle partie peut se trouver plus ou moins près de la fin, et peut avoir plus ou moins d'influence sur l'autre partie, ou même n'en pas avoir du tout. La péripétie peut survenir au milieu de la pièce; et lors même que le nouvel état dure jusqu'à la fin de la pièce, il n'en forme pas par lui-même le dénoûment. Tel est, par exemple, le changement de fortune dans *Œdipe :* il se manifeste dès la fin du IVe acte; et cependant beaucoup d'accidents (πάθη) viennent encore s'y ajouter, et c'est par là que la pièce se termine. De même, il peut arriver que le malheur soit sur le point de s'accomplir au milieu de la pièce, et qu'au même moment il soit écarté par la reconnaissance, et que, par suite de cette reconnaissance, la pièce soit comme terminée; ce qui arrive dans la seconde *Iphigénie* d'Euripide, où Oreste est reconnu dans le cours du IVe acte par sa sœur qui va l'immoler.

Et l'on peut montrer, dans *Mérope* même, comment le genre de péripétie le plus tragique peut se combiner parfaitement en une seule et même fable, avec la manière la plus tragique de traiter le fait appelé πάθος. Ce dernier point s'y trouve; mais qui empêcherait que le premier s'y trouvât aussi? Il suffirait que Mérope, après avoir reconnu son fils, qu'elle allait égorger, précipitât sa propre perte

ou celle de ce fils chéri par son empressement à le mettre à l'abri des coups de Polyphonte. Pourquoi la pièce ne pourrait-elle pas se terminer par la mort de la mère, aussi bien que par celle du tyran? Pourquoi ne serait-il pas permis à un poëte de rendre cette tendre mère malheureuse par sa tendresse même, afin de pousser au plus haut degré la pitié qu'elle nous inspire? Ou pourquoi ne pourrait-il pas, après avoir soustrait le fils à la pieuse vengeance de sa mère, le faire tomber dans les embûches du tyran? Une *Mérope* ainsi construite ne réunirait-elle pas, dans les deux cas, les deux caractères de la meilleure tragédie, que l'on trouve si contradictoires chez l'auteur de la *Poétique?*

Je vois bien ce qui peut avoir donné lieu au malentendu. On n'a pas pu s'imaginer un changement du mieux au pire sans un coup tragique, ni ce coup écarté par la reconnaissance, sans une péripétie. Cependant, chacune des deux choses peut parfaitement arriver sans l'autre. Il n'est pas nécessaire de remarquer que les deux choses peuvent ne pas concerner la même personne, et que si elles concernent la même personne, elles peuvent ne pas arriver dans le même temps, mais se suivre et être amenées l'une par l'autre. Sans parler de cela, on n'a songé qu'à des cas et à des fables où les deux faits se présentent ensemble, ou bien où l'un des deux exclut nécessairement l'autre. Il y en a de ce genre, c'est incontestable. Mais le critique est-il pour cela répréhensible? Il rédige ses règles avec la plus grande généralité possible, sans s'inquiéter des cas particuliers où ses règles générales se trouvent en collision, et où l'un des deux avantages doit être sacrifié à l'autre. Une pareille collision le met-elle en contradiction avec lui-même? Il dit : Telle partie de la fable, pour être parfaite, doit présenter tel caractère; telle autre doit présenter un autre caractère, et une troisième, un caractère différent. Mais où a-t-il dit que toute fable doit nécessairement renfermer toutes ces parties? Il lui suffit qu'il y ait des fables qui puissent les renfermer toutes. Si votre fable n'est pas du nombre de ces sujets heureux; si elle ne vous permet

d'obtenir que la meilleure péripétie, ou la meilleure manière de traiter l'accident tragique, cherchez lequel des deux points vous offre les plus grands avantages, et choisissez. Voilà tout!

(N° XXXIX, *11 septembre* 1767). — Enfin, qu'Aristote se soit contredit ou non; que Tournemine l'ait bien ou mal compris; ni dans l'un ni dans l'autre cas, la fable de *Mérope* ne saurait être considérée comme une fable tragique parfaite. Car, si Aristote s'est contredit, on peut tout aussi bien dire qu'il se déclare contre elle, et il faut d'abord examiner de quel côté il a le plus raison. Et si, selon mon interprétation, il ne s'est pas contredit, le bien qu'il en dit ne saurait s'appliquer à toute la fable et ne convient qu'à une de ses parties. Peut-être l'abus que le P. Tournemine fait de l'autorité d'Aristote n'est-il qu'un artifice de jésuite pour nous donner à entendre de la bonne façon qu'une fable si parfaite, traitée par un grand poëte comme Voltaire, ne peut donner lieu qu'à un chef-d'œuvre.

— Mais Tournemine et toujours Tournemine! — Je crains que mes lecteurs ne demandent : « Quel est donc ce Tournemine? Nous ne connaissons pas de Tournemine. » Car plusieurs pourraient bien en effet ne pas le connaître; et d'autres pourraient faire cette question, parce qu'ils ne le connaissent que trop : exemple, Montesquieu[1].

On ne serait donc pas fâché de voir paraître M. de Voltaire en personne, à la place du P. Tournemine. Car, lui aussi, il cherche à nous insinuer les mêmes idées fausses au sujet de la pièce perdue d'Euripide. Lui aussi, il affirme « qu'Aristote, dans sa *Poétique* immortelle, ne balance pas à dire que la reconnaissance de Mérope et de son fils était le moment le plus intéressant de toute la scène grecque. »

1. *Lettres familières.* (*Note de l'auteur.*) — Lessing paraît ici faire allusion à ce passage d'une lettre de Montesquieu à l'abbé de Guasco (l. LIV) : « Je suis très-flatté du souvenir de M. l'abbé Oliva. Je me rappelle toujours avec délices les moments que je passai dans la société littéraire de cet Italien éclairé, qui a su s'élever au-dessus des préjugés de sa nation. Il ne fallut pas moins que le despotisme et les tracasseries d'un Père Tournemine pour me faire quitter une société dont j'aurais voulu profiter. » (*Trad.*)

Lui aussi, il dit qu'Aristote « donnait à ce *coup de théâtre* la préférence sur tous les autres. » Et, à l'égard de Plutarque, il nous assure qu'il tenait cette pièce d'Euripide pour la plus touchante de toutes celles du même auteur[1]. Cette dernière affirmation est de pure fantaisie. Car Plutarque ne nomme pas la pièce où se trouve cette situation de Mérope; il ne dit ni quel en est le titre, ni quel en est l'auteur; il s'en faut donc qu'il la déclare la plus touchante des pièces d'Euripide.

Aristote, dit Voltaire, ne balance pas à déclarer que la reconnaissance de Mérope et de son fils est le moment le plus intéressant de toute la scène grecque! « Ne balance pas à déclarer; » quelle expression! « Le moment le plus intéressant de toute la scène grecque; » quelle hyperbole! Ne devrait-on pas en conclure ceci : Aristote passe exactement en revue tous les moments intéressants qui peuvent se trouver dans une tragédie, il les compare entre eux, il pèse successivement tous les exemples qu'il a recueillis dans chaque pièce avec ceux qu'il a pu trouver dans tous les poëtes, ou du moins dans les meilleurs; et enfin, avec autant de hardiesse que de sûreté, il se prononce pour ce moment qui se trouve dans Euripide? Et cependant, Aristote ne cite cet exemple qu'à propos d'une seule espèce de situations, et ce n'est pas le seul exemple de ce genre qu'il cite : car Aristote trouvait des exemples analogues dans *Iphigénie*, où la sœur reconnaît son frère, et dans *Hellé*, où le fils reconnaît sa mère, au moment même où leur main allait frapper ces personnes si chères.

Le second exemple, celui d'Iphigénie, est réellement tiré d'Euripide, et si, comme Dacier le suppose, *Hellé* est aussi un ouvrage de ce poëte, ne serait-il pas étrange qu'Aristote eût trouvé ses trois exemples d'une reconnais-

1. « Plutarque dit que les Grecs, ce peuple si sensible, frémissaient de crainte que le vieillard, qui devait arrêter le bras de Mérope, n'arrivât pas assez tôt. Cette pièce, qu'on jouait de son temps, et dont il nous reste très-peu de fragments, lui paraissait la plus touchante de toutes les tragédies d'Euripide. » (*Lettre à M. Maffei.*) (*Note de l'auteur.*)

sance heureuse de ce genre précisément chez le poëte qui se servait le plus volontiers de la péripétie malheureuse ? Mais pourquoi serait-ce étrange? Nous avons déjà vu que l'une n'exclut pas l'autre. Bien que, dans *Iphigénie*, la reconnaissance heureuse vienne après la péripétie malheureuse et que, par suite, la pièce ait un dénoûment heureux, qui sait si, dans les deux autres tragédies, une péripétie malheureuse ne suivait pas la reconnaissance heureuse, et si, par conséquent, ces tragédies ne se terminaient pas de cette manière qui a valu à Euripide le titre du plus tragique des poëtes tragiques ?

Pour *Mérope*, comme je l'ai montré, cela était possible de deux façons; mais le peu de fragments qui nous restent du *Cresphonte* ne nous permettent pas de conclure sur ce que l'auteur a réellement fait. Ces fragments ne contiennent que des maximes et des pensées morales, que des écrivains postérieurs ont citées par occasion, mais qui ne jettent pas la moindre lumière sur l'économie de la pièce[1]. Un seul, qu'on trouve dans Polybe, et qui est une invocation à la déesse de la Paix, semble indiquer qu'au temps où se place l'action, le calme n'était pas encore rétabli dans le royaume de Messénie, et deux autres permettraient presque de conclure que le meurtre de Cresphonte et de ses deux fils aînés a dû former une partie de l'action même, ou tout au moins s'est accompli fort peu de temps auparavant. Or, ces deux conjectures ne s'accordent pas bien avec la reconnaissance du plus jeune fils, qui n'est revenu que plusieurs années après venger son père et ses frères.

La plus grande difficulté, pour moi, se trouve dans le titre même. Si cette reconnaissance et la vengeance du plus jeune fils formaient le sujet principal, comment la pièce pouvait-elle s'appeler *Cresphonte*? Cresphonte était le nom du père; quant au fils, il s'appelait, selon les uns, Æpytus, et selon les autres, Téléphonte. Peut-être le pre-

1. Celui que Dacier cite (*Poétique d'Aristote*, ch. xv, rem. 23), sans se souvenir où il l'a lu, se trouve dans Plutarque, *Traité de l'utilité qu'on peut tirer de ses ennemis*. (*Note de l'auteur*.)

mier nom était-il le véritable, et l'autre un nom supposé que le jeune homme portait en pays étranger, pour ne point se faire connaître et pour échapper aux piéges de Polyphonte. En tout cas, le père doit être mort depuis très-longtemps, quand le fils se remet en possession de la royauté paternelle. Or, a-t-on jamais entendu parler d'une tragédie portant le nom d'un personnage qui n'y paraît pas [1]? Corneille et Dacier se sont tout de suite tirés de cette difficulté, en admettant que le fils s'appelait aussi Cresphonte [2]; mais sur quel fondement? sur quelle apparence?

Cependant Maffei se flattait d'avoir fait une découverte qui, si elle est juste, nous permet de nous faire une idée assez exacte du plan de *Cresphonte*. Il croyait avoir trouvé ce plan chez Hygin, dans sa CLXXXIVe fable [3]. Car il considère en général les *Fables* d'Hygin comme n'étant autre chose, pour la plus grande partie, que des arguments d'anciennes tragédies; opinion que Reinesius [4] avait eue déjà avant lui. Il recommande donc aux poëtes modernes d'aller puiser des fables de tragédies antiques à cette

1. On pourrait citer la tragédie de P. Corneille, *Pompée*, où ce personnage ne paraît pas sur la scène, et n'en remplit pas moins la pièce, même après sa mort. (*Trad.*)

2. Remarque 22 sur le chapitre XV de la *Poét.* d'Aristote. « Une mère qui va tuer son fils, comme Mérope va tuer Cresphonte, etc. » (*Note de l'auteur.*)

3. Questa scoperta penso io d'aver fatta, nel leggere la Favola 184 d'Igino, la quale a mio credere altro non è, che l'argomento di quella tragedia, in cui si rappresenta interamente la condotta di essa. Sovvienmi, che al primo gettar gli occhi, ch' io feci già in quell' autore, mi apparve subito nella mente, altro non essere le più di quelle favole, che gli argomenti delle tragedie antiche : mi accertai di ciò col confrontarne alcune poche con le tragedie, che ancora abbiamo; e appunto in questi giorni, venuta a mano l'ultima edizione d'Igino, mi è stato caro di vedere in un passo addotto, come fu anche il Reinesio di tal sentimento. Una miniera è però questa di tragici argomenti, che se fosse stata nota a' poeti, non avrebbero penato tanto in rinvenir soggetti a lor fantasia : io la scoprirò loro di buona voglia, perchè rendano col loro ingegno alla nostra età ciò, che dal tempo invidioso le fu rapito. Merita dunque, almeno per questo capo, alquanto più di considerazione quell' operetta, anche tal qual l'abbiamo, che da gli eruditi non è stato creduto : e quanto al discordar talvolta dagli altri scrittori delle favolose storie, questa avertenza ce ne addita la ragione, non avendole costui narrate secondo la tradizione, ma conforme i poeti in proprio uso convertendole, te avean ridotte. (*Citation de l'auteur.*)

4. Né à Gotha en 1587, mort en 1667. (*Trad*).

mine abandonnée, plutôt que d'en inventer de nouvelles. Le conseil n'est pas mauvais à suivre. Et plus d'un l'a suivi avant que Maffei le donnât, ou sans savoir qu'il l'avait donné. M. Weisz a tiré de cette mine la matière de son *Thyeste*, et il s'y trouve encore plus d'une pierre précieuse, qui attend le regard d'un connaisseur. Mais, à ce point de vue, ce n'est pas la plus grande partie de l'ouvrage d'Hygin, mais bien la plus petite, dont on pourrait tirer parti. Il n'est pas non plus nécessaire de supposer que ce recueil ait été formé d'arguments de tragédies anciennes ; l'auteur peut très-bien avoir puisé directement ou indirectement aux sources dont se servaient les auteurs tragiques eux-mêmes. Hygin, ou quel que soit l'auteur de la compilation, paraît avoir lui-même considéré les tragédies comme des ruisseaux détournés et altérés. Car, en certains endroits, il distingue expressément de l'ancienne tradition, plus digne de foi, les récits qui ne s'appuient que sur l'autorité d'un poëte tragique. C'est ainsi qu'il raconte la fable d'Ino et celle d'Antiope, d'abord d'après la tradition, et ensuite dans un article séparé, d'après la manière dont Euripide les a traitées.

(N° XL, 15 *septembre* 1767). — Je ne veux pas dire pourtant que la fable CLXXXIV ne peut pas être tirée du *Cresphonte* d'Euripide, parce qu'elle ne porte pas le nom de ce poëte; je suis au contraire tout porté à y reconnaître le progrès et l'intrigue d'une tragédie. Si cette fable n'est point tirée d'un drame, elle en peut aisément fournir un, et même un drame dont le plan se rapprocherait beaucoup plus de la simplicité des anciens que toutes les *Méropes* modernes. Qu'on en juge. Voici, dans tout son détail, le récit d'Hygin, que je n'ai présenté plus haut qu'en abrégé.

Cresphonte, roi de Messénie, eut de son épouse, Mérope, trois fils. Polyphonte excita un soulèvement contre lui : Cresphonte y perdit la vie avec les deux aînés de ses fils. Ensuite, Polyphonte s'empara du trône et de la main de Mérope. Celle-ci avait trouvé moyen, pendant le soulèvement, de sauver son

troisième fils, nommé Téléphonte, et de le faire parvenir en lieu de sûreté, chez un hôte qu'elle avait en Étolie. A mesure que Téléphonte grandissait, les inquiétudes de Polyphonte augmentaient. Il n'avait rien de bon à attendre de ce jeune homme : il promit donc une grande récompense à qui l'en débarrasserait. Téléphonte en fut instruit; et se sentant capable d'entreprendre sa vengeance, il partit secrètement d'Étolie, passa en Messénie, vint trouver le tyran, lui dit qu'il avait tué Téléphonte, et réclama le salaire promis pour ce meurtre. Polyphonte l'accueillit, et ordonna qu'on lui donnât l'hospitalité dans le palais, jusqu'à ce qu'il pût l'interroger à loisir. Téléphonte fut donc conduit dans la chambre des hôtes, où il s'endormit de fatigue. Pendant ce temps, le vieux serviteur, dont la mère et le fils s'étaient servis jusqu'alors pour correspondre ensemble, vint tout en larmes trouver Mérope, et lui annonça que Téléphonte était sorti d'Étolie, sans qu'on sût où il était allé. Aussitôt Mérope, qui n'ignorait pas de quoi l'étranger s'était vanté, court, une hache à la main, dans la chambre des hôtes : elle allait infailliblement le tuer dans son sommeil, si le vieillard, qui l'avait suivie, n'avait reconnu à temps le fils et empêché la mère d'accomplir l'attentat. Tous deux aussitôt firent cause commune. Mérope feignit de s'apaiser et de se réconcilier avec Polyphonte. Celui-ci se crut arrivé au terme de tous ses vœux, et voulut en témoigner sa reconnaissance aux dieux par un sacrifice solennel. Mais au moment où tout le monde était rassemblé autour de l'autel, Téléphonte dirigea sur le roi le coup dont il feignait de vouloir immoler la victime; le tyran tomba, et Téléphonte rentra en possession du trône paternel [1].

Dès le seizième siècle, deux poëtes italiens, Jean-Baptiste Liviera et Pomponio Torelli, avaient pris le sujet de leurs tragédies de *Cresphonte* et de *Mérope* dans cette fable d'Hygin, et avaient ainsi, selon l'opinion de Maffei, marché sur les traces d'Euripide sans le savoir. Cependant, en dépit de cette conviction, Maffei lui-même n'a nullement voulu faire de son ouvrage une simple resti-

1. Nous retranchons ici une longue note de l'auteur sur la manière dont il faut lire le texte de la fable 184 et de la fable 187 d'Hygni. Les érudits que ces questions intéressent pourront retourner à l'original. (*Trad.*)

tution conjecturale d'après Euripide; il n'a pas songé à ressusciter dans sa *Mérope* le *Cresphonte* perdu; au contraire, il s'est empressé de s'écarter en plusieurs points principaux de ce plan supposé d'Euripide, et n'a cherché à développer entièrement que cette seule situation qui l'avait surtout frappé.

Cette mère, qui aime assez passionnément son fils pour vouloir se venger de sa propre main sur le meurtrier de ce même fils, lui a inspiré la pensée de peindre en général l'amour maternel et de ne chercher le mouvement de toute sa pièce que dans cette seule passion pure et vertueuse, à l'exclusion de toute autre. Ainsi ce qui ne répondait pas entièrement à ce dessein a été changé; et ces changements ont porté particulièrement sur les circonstances du second mariage de Mérope et de l'éducation de son fils en pays étranger. Mérope ne devait plus être l'épouse de Polyphonte : il a semblé au poëte qu'il serait contraire à la loyauté d'une mère si pieuse de s'être livrée aux embrassements d'un second époux qu'elle connaissait pour le meurtrier du premier, et dont l'intérêt personnel exigeait qu'il se délivrât de tout ce qui pouvait prétendre au trône. Le fils ne devait pas non plus être élevé chez un personnage important, hôte héréditaire de sa famille, où il pût vivre sûrement et commodément, dans la pleine connaissance de son rang et de ce qu'on attendait de lui : car l'amour maternel se refroidit naturellement, quand il n'est pas excité et aiguillonné par la pensée constante des souffrances et des dangers toujours nouveaux auxquels son objet absent se trouve exposé. Ce fils ne doit plus venir avec le dessein exprès de se venger du tyran; Mérope ne doit pas le prendre pour le meurtrier de son fils parce qu'il se donne lui-même pour tel, mais parce que certaines combinaisons de circonstances éveillent en elle ce soupçon : car s'il connaît sa mère, la première explication orale dissipe les incertitudes de celle-ci, et son touchant chagrin, son désespoir pathétique ne s'épanche plus avec assez de liberté.

D'après ces changements, on peut se représenter à peu près le plan de Maffei. Polyphonte gouverne déjà depuis quinze ans, et cependant il ne se sent pas suffisamment affermi sur le trône. Car le peuple est encore attaché à la maison de son ancien roi, et compte sur le dernier rejeton survivant de cette famille. Pour satisfaire les mécontents, il lui vient à l'esprit de s'unir à Mérope. Il lui offre sa main, en feignant d'être épris d'amour pour elle. Mais Mérope le repousse vivement avec ses beaux semblants de passion. Il cherche donc à obtenir par les menaces et par la violence ce qu'il n'a pu gagner par ses déguisements. Dans le temps même où il la presse le plus, on lui amène un jeune homme qui a été arrêté sur la grande route au moment où il venait de commettre un meurtre. Égisthe (ainsi s'appelle le jeune homme) n'a fait que défendre sa propre vie contre un brigand. Il y a dans son extérieur tant de noblesse et de loyauté, dans ses discours tant de franchise, que Mérope se sent émue. Elle a d'ailleurs remarqué au coin de ses lèvres certain pli qui lui donne un air de ressemblance avec son défunt époux. Elle demande grâce au roi pour lui et le roi lui fait grâce. Mais aussitôt après, Mérope apprend une nouvelle alarmante au sujet de son dernier fils. Elle l'avait confié, aussitôt après la mort de son époux, à un vieux serviteur du nom de Polydore, en lui recommandant de l'élever comme s'il était son père. Le jeune homme, curieux de voir le monde, a quitté secrètement le vieillard qu'il tient pour son père, et l'on ne peut le retrouver nulle part. Le cœur d'une mère pressent toujours tout ce qu'il y a de plus funeste. Quelqu'un a été tué sur la grande route ; si c'était son fils ? Elle se trouve confirmée dans cette désolante conjecture par différentes circonstances, par la facilité du roi à faire grâce au meurtrier, et surtout par un anneau qu'on a trouvé en possession d'Égisthe et qui a été, lui dit-on, enlevé par Égisthe à l'homme qu'il a tué. Ce n'est autre chose que le cachet de son époux, qu'elle avait confié à Polydore, pour le remettre à son fils quand il serait en âge et que le temps serait

venu de lui découvrir sa naissance. Aussitôt elle fait lier à une colonne le jeune homme pour qui elle avait elle-même prié un moment auparavant; et elle veut lui percer le cœur de sa propre main. Celui-ci songe alors à ses parents; le nom de Messène lui échappe; il se rappelle la recommandation que son père lui avait faite, d'éviter ce lieu avec soin. Là-dessus, Mérope demande des éclaircissements; mais le roi survient, et le jeune homme est mis en liberté. Mérope était sur le point de reconnaître son erreur; mais elle y retombe et s'y replonge en voyant la malice avec laquelle le roi triomphe de son désespoir. Égisthe est, à n'en plus douter, le meurtrier de son fils, et rien ne saurait le soustraire à sa vengeance. Elle apprend, à la tombée de la nuit, qu'il se trouve dans le vestibule, où il s'est endormi; elle court avec une hache, pour lui fendre la tête; déjà, elle tient la hache levée pour lui porter le coup, lorsque Polydore, qui vient de se glisser dans ce même vestibule, et qui a reconnu Égisthe, saisit le bras de Mérope. Égisthe se réveille et se dérobe au coup; Polydore découvre à la mère son propre fils dans le prétendu meurtrier de ce fils. Elle veut courir après lui; et, par sa tendresse impétueuse, elle l'aurait dénoncé au tyran si le vieillard ne l'avait encore retenue. C'est le lendemain matin que son mariage avec le roi doit s'accomplir; il faut qu'elle se rende à l'autel; mais elle a résolu de mourir avant de donner son consentement. Cependant Polydore a révélé à Égisthe qui il est; Égisthe court au temple, pénètre à travers la foule; et — le reste comme dans Hygin.

(N° XLI, 18 *septembre* 1767). — Le théâtre italien, au commencement de ce siècle, avait en général mauvaise réputation; la *Mérope* de Maffei n'en provoqua que plus d'applaudissements et d'acclamations :

Cedite, Romani scriptores, cedite Graii,
Nescio quid majus nascitur Œdipode[1];

1. Ce distique est une variante de celui de Properce sur l'*Énéide* de Virgile : « Cédez la place, poëtes romains et grecs : il naît une œuvre plus grande que

s'écrie, Leonardo Adami, qui n'en avait vu que les deux premiers actes à Rome. A Venise, en 1714, durant tout le carnaval, on ne jouait guère d'autre pièce que *Mérope;* tout le monde voulait voir et revoir la nouvelle tragédie; les scènes d'opéra se trouvaient presque délaissées. La pièce fut imprimée quatre fois en un an; et en seize années (1714-1730), on en a fait plus de trente éditions, en Italie et hors d'Italie, à Vienne, à Paris, à Londres. Elle a été traduite en français, en anglais, en allemand; et l'on se proposait de la faire imprimer avec toutes ces traductions réunies. Elle avait été déjà deux fois traduite en français, quand M. de Voltaire voulut se remettre à l'œuvre pour faire jouer cette tragédie sur la scène française. Mais il trouva bientôt que ce dessein ne pouvait être réalisé avec une traduction proprement dite. Il en a donné les raisons en détail dans sa lettre au marquis Maffei, qu'il a plus tard fait imprimer en tête de sa propre *Mérope*.

« Je vis, dit-il, qu'il était absolument impossible de la faire passer sur notre Théâtre francais. Notre délicatesse est devenue excessive : nous sommes peut-être des *Sibarites* plongés dans le luxe, qui ne pouvons supporter cet air naïf et rustique, ces détails de la vie champêtre, que vous avez imités du théâtre grec... Ce n'est pas que tout cela ne soit dans la nature; mais il faut que vous pardonniez à notre nation, qui exige que la nature soit toujours présentée avec certains traits de l'art; et ces traits sont bien différents à Paris et à Vérone. »

Toute la lettre est conçue dans les termes de la plus extrême politesse. Maffei n'a pas commis une seule faute; toutes ses négligences et tous ses défauts sont mis au compte du goût de sa nation; ce sont certainement des beautés; mais, hélas! des beautés pour l'Italie seule. Certes, on ne peut faire de la critique plus courtoise! Mais

l'*Iliade*. » L'*Œdipe* dont parle Adami est l'*Œdipe-Roi* de Sophocle, le chef-d'œuvre de la tragédie antique, et non l'*Œdipe* de Voltaire, qui fut cependant fort admiré de son temps, mais qui ne fut joué qu'en 1718. (*Trad.*)

ô maudite courtoisie! Même un Français la trouve bientôt à charge, dès qu'elle peut faire le moindre tort à sa vanité. La courtoisie nous fait paraître aimables, mais non pas grands; et le Français veut paraître aussi grand qu'aimable.

Aussi, qu'est-ce qui vient immédiatement après la galante épître dédicatoire de M. de Voltaire? Un écrit d'un certain de la Lindelle, qui dit au bon Maffei autant de grossièretés que Voltaire lui avait adressé de compliments. Le style de ce la Lindelle ressemble assez à celui de Voltaire : c'est dommage qu'une si bonne plume n'ait pas écrit davantage, et soit d'ailleurs demeurée si inconnue. Mais que la Lindelle soit Voltaire ou la Lindelle, peu importe : quiconque voudra voir un Janus français faisant par devant le sourire le plus caressant et par derrière la plus malicieuse grimace devra lire d'une seule haleine les deux épîtres. Je ne voudrais avoir écrit ni l'une ni l'autre : encore moins voudrais-je les avoir écrites toutes deux. Voltaire reste par courtoisie en deçà de la vérité; et la Lindelle, par esprit de dénigrement, va bien au delà. L'un aurait dû être plus sincère, et l'autre plus équitable; ou bien l'on ne peut s'empêcher de soupçonner que le même écrivain a voulu reprendre sous un nom d'emprunt ce qu'il avait concédé sous son propre nom.

Voltaire affecte de savoir beaucoup de gré à Maffei d'avoir eu, le premier parmi les Italiens, le courage et le talent d'écrire une tragédie sans galanterie, où toute l'intrigue repose sur l'amour maternel, et où le plus tendre intérêt naît de la plus pure vertu; il affecte de se plaindre de ce que la fausse délicatesse de sa nation ne lui a pas permis de faire usage des moyens de développement les plus aisés et les plus naturels, de ceux que les circonstances offrent d'elles-mêmes, et des paroles vraies et simples que les faits eux-mêmes mettent dans la bouche des personnages. Eh bien, le parterre parisien a grand tort, s'il ne veut plus entendre parler d'anneau sur le théâtre, « depuis l'anneau royal dont Boileau se moque dans ses

satires[1]; » et si par là il force ses poëtes à recourir à tout autre moyen de reconnaissance, fût-ce au plus bizarre, plutôt que d'employer un anneau, moyen auquel cependant le monde entier a eu recours de tout temps pour s'assurer de l'identité des personnes. Ce parterre a grand tort, s'il ne veut pas qu'un jeune homme, qui se croit fils de gens du commun, et qui erre tout seul dans la campagne en quête d'aventures, puisse être pris pour un brigand après avoir commis un meurtre; et cela par la belle raison que le parterre prévoit qu'il doit être le héros de la pièce[2]; il a tort, enfin, s'il est choqué de ce fait, qu'un anneau précieux dans les mains d'un tel homme paraît suspect, bien qu'il n'y ait pas un enseigne dans l'armée du roi qui n'ait de *belles nippes*[3]. Le parterre parisien, dis-je, a tort dans ces cas et dans d'autres semblables : mais pourquoi, même lorsqu'il n'a pas tort, Voltaire affecte-t-il de le blâmer plutôt que Maffei? Si la politesse française à l'égard des étrangers consiste à leur donner raison même sur des points où ils devraient rougir d'avoir raison, je ne sais s'il y a rien qui doive paraître plus choquant et plus indécent chez un homme libre que cette politesse française!

Il n'y a pas, entre des nations cultivées, de différence de goût qui puisse excuser le bavardage que Maffei met dans la bouche de son vieux Polydore. Ce bonhomme babille et s'amuse à conter les joyeuses noces et les couronnements magnifiques dont il a été témoin, dans le temps même où l'intérêt se trouve excité au plus haut point et où l'imagination du spectateur est occupée ailleurs. C'est le langage d'un Nestor, mais d'un Nestor qui radote. Là-dessus, le goût doit être partout le même. Si l'Italien, en entendant de telles inepties, ne bâille pas et ne se montre pas mécontent, tout aussi bien que le

1. L'auteur cite ici toute la phrase de Voltaire. (*Trad.*)

2. « Je n'oserais hasarder de faire prendre un héros pour un voleur, quoique la circonstance où il se trouve autorise cette méprise. » (Volt. cité par l'auteur, *L. à M. Maffei.*)

3. En français dans le texte. (*Trad.*)

Français, il ne faut pas dire qu'il a son goût à lui, mais qu'il n'en a pas du tout.

« Vous avez pu, dans votre tragédie, dit Voltaire au marquis, traduire cette élégante et simple comparaison de Virgile :

> Qualis populea mœrens Philomela sub umbra
> Amissos queritur fœtus [1]...

Si je prenais une telle liberté, on me renverrait au poëme épique, tant nous avons affaire à un maître dur, qui est le public... Nous exigeons dans une tragédie que ce soient les héros qui parlent et non le poëte; et notre public pense que dans une grande crise d'affaires, dans un conseil, dans une passion violente, dans un danger pressant, les princes, les ministres ne font point de comparaisons poétiques. »

Mais ces exigences du public sont-elles déraisonnables? Son opinion n'est-elle pas la vérité même? Ne serait-il pas à souhaiter que tout public eût les mêmes exigences et la même opinion? Un public qui juge autrement n'est pas digne de ce nom. Si Voltaire censure ainsi tout le public italien, n'est-ce pas qu'il manque de franchise pour dire à l'auteur la vérité toute nette, à savoir que, dans ce passage et dans plusieurs autres, il s'amuse, comme un enfant qui crayonne son portrait sur tous les murs. Sans compter que des comparaisons détaillées peuvent rarement se trouver à leur place dans la tragédie, il aurait dû faire remarquer que cette comparaison de Virgile a été extrêmement mal appliquée par Maffei. Chez Virgile, elle ajoute à la pitié, et c'est le sentiment auquel elle convient; chez Maffei, au contraire, elle est placée dans la bouche d'un homme qui se réjouit du malheur dont elle renferme l'image; or, d'après la manière de penser de Polyphonte, il faudrait qu'elle exprimât le sarcasme plutôt que la compassion.

Il y a encore d'autres défauts plus importants, plus consi-

1. « Telle, sous l'ombre d'un peuplier, Philomèle plaintive déplore la perte de ses petits..... » (Virg., *Géorg.*, IV, v. 511, traduction de M. Pessonneaux.

dérables par leur influence sur l'ensemble, que Voltaire ne craint pas de mettre à la charge du goût italien en général, plutôt que d'en accuser un poëte en particulier. Il croit faire preuve du savoir-vivre le plus raffiné, et consoler Maffei par des propos du genre de ceux-ci : que lui, Voltaire, ne comprend pas plus que Maffei le goût général des Français; que les défauts de celui-ci sont les défauts de sa nation; que d'autre part les défauts de toute une nation ne sont pas à proprement parler des défauts, parce qu'il ne s'agit pas de savoir ce qui est bon ou mauvais en soi, mais ce que la nation veut bien prendre pour tel. Il poursuit en disant au marquis avec un profond salut et une grimace en dessous :

« Comment pourrais-je encore faire parler souvent ensemble des personnages subalternes? Ils servent chez vous à préparer des scènes intéressantes entre les principaux acteurs; ce sont les avenues d'un beau palais; mais notre public impatient veut entrer tout d'un coup dans le palais. Il faut donc se plier au goût d'une nation d'autant plus difficile, qu'elle est depuis longtemps rassasiée de chefs-d'œuvre. »

N'est-ce pas comme s'il disait : « Monsieur le marquis, votre pièce est pleine, toute pleine de scènes froides, ennuyeuses, inutiles. Mais loin de moi de vous en faire un reproche! Le ciel m'en préserve! Je suis Français; je sais vivre; jamais je ne dirai à un homme un mot désagréable en plein visage. Sans doute vous avez eu vos raisons pour faire ces scènes froides, ennuyeuses, inutiles; vous vous y êtes appliqué, parce qu'elles sont exactement telles que votre nation les demande. Je voudrais bien pouvoir m'en tirer à aussi bon marché; mais, hélas! ma nation est si avancée, si avancée, qu'il faut que j'aille beaucoup plus loin qu'elle encore pour la satisfaire. Je ne veux pas pour cela m'estimer beaucoup plus haut que vous; cependant comme ma nation, qui est si supérieure à la vôtre... » Je ne saurais pousser plus loin ma paraphrase; car, pour le reste,

Desinit in piscem mulier formosa superne[1];

la courtoisie se termine en *persiflage* (je me sers du mot français, parce que nous autres Allemands nous ne connaissons pas la chose); et le persiflage se termine en sot orgueil.

(N° XLII, 22 *septembre* 1767). — On ne saurait nier qu'une bonne partie des défauts que Voltaire paraît excuser chez son prédécesseur, pour les mettre à la charge du goût italien, ne se trouvent en effet dans la *Mérope* de Maffei, avec beaucoup d'autres, encore plus graves. Maffei, dans sa jeunesse, avait beaucoup de goût pour la poésie. Il faisait avec une grande facilité des vers, qui n'étaient que des pastiches du style des plus fameux poëtes de son pays; mais ce goût et cette facilité prouvent peu, ou ne prouvent rien pour le genre de génie qu'exige la tragédie. Il se donna ensuite à l'histoire, à la critique et à l'archéologie; et je doute que ces études soient le véritable aliment du génie tragique. Il était enfoncé dans les Pères de l'Église et dans les manuscrits, et il écrivait contre les curés et contre Basnage, lorsque des occasions de société lui firent entreprendre sa *Mérope*, qu'il acheva en moins de deux mois. Pour qu'un pareil écrivain, au milieu de pareilles occupations, eût fait un chef-d'œuvre, il aurait fallu que ce fût un génie bien extraordinaire : ou bien une tragédie en général serait une bien petite affaire. Il a donné tout ce qu'on peut attendre en pareil cas d'un homme lettré, qui a le goût des auteurs classiques, et qui considère une occupation de ce genre plutôt comme une récréation que comme un travail digne de lui. Son plan est plus laborieux et plus tourmenté qu'heureux; ses caractères sont dessinés d'après les analyses des moralistes ou d'après des modèles connus, qu'on trouve dans les livres, plutôt que d'après l'expérience de la vie; son langage prouve plus d'imagination que de sentiment; on y reconnaît partout le *littéra-*

1. « Ce beau buste de femme se termine en queue de poisson. » Horace, *Art poét.*, v. 4.

teur et le *versificateur*[1], mais rarement l'homme de génie et le poëte.

En tant que *versificateur*, il court trop après les descriptions et les comparaisons. Il fait des peintures excellentes et très-vraies, qui, dans sa bouche, ne sauraient être trop admirées; mais qui, dans la bouche de ses personnages, sont intolérables et aboutissent aux absurdités les plus risibles. Et, par exemple, il est fort à propos qu'Égisthe décrive en détail son combat avec le brigand qu'il a tué : car sa justification repose sur ces circonstances; mais que dire de ceci? En avouant qu'il a jeté le cadavre dans le fleuve, il peint les plus petits phénomènes qui accompagnent la chute d'un corps pesant dans l'eau; comment il y entre; avec quel bruit il partage les eaux, qui rejaillissent dans les airs; comment le flot se referme sur lui, etc.[2]. On ne pardonnerait pas cette description à un avocat bavard, chargé de la défense d'un accusé : à plus forte raison à l'accusé lui-même. L'homme qui est devant son juge, et qui a sa vie à défendre, ne se préoccupe guère de montrer cette exactitude puérile dans sa narration.

En tant que *littérateur*, il a montré trop de respect pour la simplicité des anciennes mœurs grecques et pour le *costume*[3] sous lequel les Grecs nous sont dépeints dans

1. Nous sommes obligé de traduire littéralement : la suite expliquera le sens que l'auteur attribue à ces mots, qu'il emprunte à la langue française. (*Trad.*)

2. ..... In core
Pero mi venne di lanciar nel fiume
Il morto, o semivivo; e con fatica
(Ch' inutil' era per riuscire; e vana)
L'alzai da terra, e in terra rimaneva
Una pozza di sangue : a mezo il ponte
Portailo in fretta, di vermiglia striscia
Sempre rigando il suol; quinci cadere
Col capo in giù il lasciai : piombo, e gran tonfo
S' udì nel profondarsi : in alto salse
Lo spruzzo, e l'onda sopra lui si chiuse.
(Atto II, sc. III.) (*Cité par l'auteur.*)

3. « Costume, mot emprunté de l'italien. Les usages, les mœurs, les préjugés d'un pays et d'une époque, considérés par rapport au soin que doit avoir l'historien, le poëte, etc., de les retracer fidèlement, ou de ne rien dire qui n'y soit conforme. » (*Acad. fr.*)

Homère et dans Euripide. Tout cela aurait besoin, je ne dirai pas d'être ennobli, mais d'être rapproché de nos mœurs, si l'on ne veut pas que cette fidélité devienne plus nuisible qu'avantageuse dans la tragédie. Il s'est trop empressé aussi d'imiter de beaux passages des anciens, sans observer la différence qu'il y avait entre le genre d'ouvrages d'où ils étaient empruntés et celui où ils étaient transportés. Et, par exemple, Nestor, dans l'épopée, est un vieillard aimable avec son humeur causeuse; mais Polydore, dessiné sur son modèle, n'est dans la tragédie qu'un insupportable bavard d'antichambre.

Heureusement, Maffei n'a pas voulu suivre le plan supposé d'Euripide; car le *littérateur* nous aurait fait alors quelque chose d'absolument ridicule. Il aurait cru de son devoir de mettre à profit tous les petits fragments qui nous restent du *Cresphonte*, et de les enchâsser fidèlement dans son ouvrage[1]. Il les aurait donc plantés comme des jalons aux endroits où il aurait cru qu'ils convenaient, pour tracer la direction et les détours de son dialogue. Quelle contrainte pédantesque! Et à quoi bon? Est-ce qu'on manque jamais de maximes pour remplir les vides[2]?

Et encore a-t-on lieu de relever, en certains passages, d'assez fortes distractions chez le *littérateur*. Par exemple, après la reconnaissance, quand Mérope voit en quel danger elle s'est trouvée par deux fois de tuer son fils, Ismène, pleine d'étonnement, s'écrie : « Étrange aventure! plus étrange qu'on n'en a jamais inventé sur la scène! »

> Con cosi strani avvenimenti uom forse
> Non vide mai favoleggiar le scene.

Maffei a oublié que les faits de sa pièce se passent dans un

1. Non essendo dunque stato mio pensiero di seguir la Tragedia d'Euripide, non ho cercato per consequenza di porre nella mia que' sentimenti di essa, che son rimasti qua, e là; avendone tradotti cinque versi Cicerone, e recati tre passi Plutarco, e due versi Gellio, e alcuni trovandosene ancora, se la memoria non m'inganna, presso Stobeo. (*Cité par l'auteur.*)

2. Il faut dire que les fragments conservés des tragédies antiques perdues sont le plus souvent des maximes. (*Trad.*)

temps où l'on n'avait encore aucune idée du théâtre, à une époque antérieure à Homère, dont les poésies ont été le premier germe du drame. Je ne relèverais pas cette inadvertance chez tout autre; mais Maffei a cru devoir, dans sa préface, s'excuser d'avoir prononcé le nom de Messène dans un temps où il n'existait sans doute encore aucune ville de ce nom, puisque Homère n'en parle pas. Un poëte peut tenir le compte qu'il lui plaît de ces bagatelles : on lui demande seulement d'être toujours semblable à lui-même, et de ne pas se faire en un endroit des scrupules qu'il foule aux pieds hardiment dans un autre endroit; ou bien alors on doit croire qu'il a bronché par ignorance, et non parce qu'il a dédaigné de voir la pierre d'achoppement. Au reste, les vers que j'ai cités ne m'auraient pas plu, quand même ils n'auraient pas renfermé un anachronisme. Le poëte tragique devrait éviter tout ce qui peut appeler la pensée des spectateurs sur l'illusion dramatique; car, dès qu'ils y pensent, elle s'évanouit. Ici, il semble que Maffei s'est flatté plutôt de l'accroître, en présentant le théâtre comme hors du théâtre; mais les seuls mots d'*inventer* et de *scène* sont fâcheux, parce qu'ils portent notre esprit tout droit sur l'objet d'où l'on veut l'éloigner. C'est plutôt au poëte comique qu'il est permis d'opposer ainsi à ses tableaux d'autres tableaux; car, pour exciter le rire, le même degré d'illusion n'est pas nécessaire que pour éveiller la pitié.

J'ai déjà dit avec quelle rigueur la Lindelle traite Maffei. Suivant son jugement, Maffei s'est contenté de ce que son sujet lui offrait de lui-même, sans que l'art y ajoutât rien : son dialogue manque entièrement de vraisemblance, de convenance et de dignité; il est souvent si plat et si rampant, qu'il serait à peine supportable dans une farce, sur le théâtre d'Arlequin; il fourmille d'absurdités et de fautes d'écolier.

« En un mot, conclut-il, l'ouvrage de Maffei est un très-beau sujet et une très-mauvaise pièce. Tout le monde convient à

Paris que la représention n'en serait pas achevée, et tous les gens sensés d'Italie en font très-peu de cas. C'est très-vainement que l'auteur dans ses voyages n'a rien négligé pour engager les plus mauvais écrivains à traduire sa tragédie; il lui était bien plus aisé de payer un traducteur que de rendre sa pièce bonne. »

De même qu'il n'y a guère de compliments sans mensonge, il n'y a guère de grossièretés sans vérité. La Lindelle a raison contre Maffei sur beaucoup de points, et peu importerait qu'il fût poli ou grossier, s'il se contentait de le blâmer. Mais il veut le fouler aux pieds, l'anéantir, et il se met à l'œuvre avec autant d'aveuglement que de perfidie. Il ne rougit pas de proférer d'insignes mensonges, de se permettre des faussetés qui sautent aux yeux, tout bonnement pour exciter un rire malin. Sur trois coups qu'il lui adresse, il y en a toujours un qui porte en l'air; sur les deux autres, qui atteignent ou effleurent l'adversaire, il y en a infailliblement un qui atteint en même temps celui que ce spadassin veut ainsi débarrasser d'un rival, à savoir Voltaire lui-même. Voltaire paraît l'avoir senti en partie; et, dans sa réponse à la Lindelle, il ne s'endort pas pour défendre Maffei sur tous les points où il croit devoir se défendre avec lui. Dans toute cette correspondance à une seule partie, il manque, ce me semble, la pièce la plus intéressante, la réponse de Maffei. Pourquoi M. de Voltaire n'a-t-il pas voulu nous la communiquer aussi? Peut-être n'était-elle pas telle qu'il espérait l'obtenir par ses cajoleries. Maffei s'était-il permis à son tour de mettre en lumière les particularités du goût français? Lui montrait-il pourquoi la *Mérope* française ne pouvait pas plus réussir en Italie que la *Mérope* italienne en France?...

(N° XLIII, 25 *septembre* 1767). — On peut conjecturer qu'il s'est passé quelque chose dans ce genre[1]. Mais j'aime

1. En effet, on trouve, à la date de 1745, une édition italienne de *La Merope, con annotazioni dell' autore, e con la sua riposta alla Lettera del Sign. di Voltaire* (Verona). L'ancien traducteur français de la *Dramaturgie* (M. Cacault) a traduit la réponse de Maffei à Voltaire, et l'a insérée en cet endroit de l'ouvrage de Lessing (t. I, p. 257). (*Trad.*)

mieux démontrer ce que j'ai dit moi-même, que de faire des conjectures sur ce que d'autres peuvent avoir dit.

Et d'abord on peut, presque sur tous les points, rabattre des reproches de la Lindelle. Si Maffei a fait des fautes, il n'en a toujours pas fait d'aussi grossières que la Lindelle voudrait bien nous le persuader. Celui-ci dit, par exemple, qu'Égisthe, au moment où Mérope veut le poignarder, s'écrie : « O mon vieux père! » et que la reine est tellement touchée de ce mot « vieux père, » qu'elle abandonne son dessein, et commence à soupçonner qu'Égisthe pourrait bien être son fils.

« Voilà-t-il pas, ajoute-t-il ironiquement, un indice bien marqué? Est-il donc si étrange qu'un jeune homme ait un père âgé? Maffei, poursuit-il, a substitué cette faute et ce manque d'art et de génie à une autre faute plus grossière qu'il avait faite dans la première édition. Égiste disait à la reine : « Ah! Polidore, mon père! » Et ce Polidore était en effet l'homme à qui Mérope avait confié Égiste. Au nom de Polidore, la reine ne devait plus douter qu'Égiste ne fût son fils; la pièce était finie. Ce défaut a été ôté; mais on y a substitué un défaut encore plus grand. »

Il est vrai que, dans la première édition, Égisthe appelle Polydore son père; mais dans les éditions suivantes, il n'est plus question de père. Ce qui arrête la reine, c'est seulement le nom de ce Polydore, qui avait averti Égisthe de ne pas mettre le pied sur le territoire de la Messénie. Elle ne renonce pas d'ailleurs à son dessein pour cela : elle demande seulement des éclaircissements; mais avant qu'elle les ait reçus, le roi survient. Polyphonte fait remettre Égisthe en liberté; et comme il approuve et loue l'action pour laquelle Égisthe a été amené devant lui, et qu'il promet de la récompenser comme un glorieux exploit, Mérope doit naturellement retomber dans son premier soupçon. Peut-elle voir son fils dans l'homme que Polyphonte va récompenser pour avoir tué ce même fils? Ce raisonnement doit nécessairement prévaloir auprès d'elle

sur un simple nom. Elle regrette maintenant d'avoir retardé l'accomplissement de sa vengeance uniquement à cause d'un nom que bien d'autres peuvent porter :

> Che dubitar? misera, ed io da un nome
> Trattener mi lasciai, quasi un tal nome
> Altri aver non potesse;...

et les actes du tyran qui viennent après ne peuvent que la confirmer dans cette opinion, qu'il faut qu'il ait reçu des avis trop certains de la mort de son fils. Tout cela est-il donc si mal conçu? Je ne le trouve pas. Je dois plutôt avouer qu'à mon avis, la correction dont Maffei s'est avisé n'était pas très-nécessaire. Pourquoi Égisthe ne dirait-il pas que son père s'appelle Polydore? Que ce soit son père ou son ami qui porte ce nom, et qui l'ait mis en garde contre Messène, la différence n'est pas grande. Il suffit que Mérope, après avoir vu le tyran conspirer si longtemps et avec tant d'acharnement contre son fils, doive attribuer évidemment plus de vraisemblance à l'opinion qu'il a d'Égisthe qu'aux inductions qu'elle pourrait tirer d'une simple ressemblance de nom. Sans doute, il en serait tout autrement, si elle savait que ses propres conjectures sont le seul fondement sur lequel le tyran suppose qu'Égisthe est le meurtrier de son fils. Mais elle n'en sait rien; elle a plutôt tout lieu de croire qu'il doit bien savoir ce qu'il fait.

Il va sans dire que je ne tiens pas pour une beauté ce qu'on ne peut qu'excuser à la rigueur : certainement le poëte aurait pu mettre plus de délicatesse dans l'arrangement des faits. Je veux seulement dire que, même de la manière dont il les a arrangés, Mérope n'agit pas sans motifs suffisants; et qu'il n'y a rien d'impossible ni d'invraisemblable à ce que Mérope, après s'être arrêtée dans son dessein de vengeance, fasse à la première occasion une nouvelle tentative pour l'accomplir. Ainsi, ce qui pourrait me choquer, ce ne serait pas de la voir revenir pour la seconde fois tuer son fils comme meurtrier de ce fils même; mais bien de la voir

pour la seconde fois empêchée de commettre ce meurtre par une sorte de hasard heureux. Je pardonnerais au poëte de ne pas amener Mérope à se déterminer par le motif de la plus forte vraisemblance; car la passion qui la possède pourrait tout aussi bien donner l'avantage aux motifs contraires. Mais ce que je ne puis lui passer, c'est de prendre tant de liberté avec le hasard, et de prodiguer les prodiges fortuits comme si c'étaient les aventures les plus ordinaires et les plus communes. Que le hasard ait rendu une fois un service si louable à la malheureuse mère, soit; nous l'admettons d'autant plus volontiers que la surprise nous est plus agréable. Mais qu'une seconde fois il prévienne le même coup de la même façon, cela ne paraît plus un effet du hasard. Cette même surprise répétée cesse d'être une surprise; cette uniformité nous choque, et nous sommes mécontents du poëte, qui se montre aussi capricieux que le hasard, sans être aussi varié que lui.

Pour revenir aux falsifications manifestes et volontaires dont la Lindelle s'est rendu coupable, je n'en veux citer que deux.

« Le quatrième acte, dit-il, commence encore par une scène froide et inutile entre le tyran et la suivante : ensuite cette suivante rencontre le jeune Égiste, je ne sais comment, et lui persuade de se reposer dans le vestibule, afin que, quand il sera endormi, la reine puisse le tuer tout à son aise. En effet, il s'endort comme il l'a promis. Belle intrigue! et la reine vient pour la seconde fois, une hache à la main, pour tuer le jeune homme qui dormait exprès. Cette situation répétée deux fois est le comble de la stérilité, comme le sommeil du jeune homme est le comble du ridicule. »

Mais est-il vrai que la confidente l'engage à faire ce somme? C'est un mensonge de la Lindelle[1]. Égisthe aborde la confidente, et la prie de lui découvrir pour quelle cause la reine est si irritée contre lui. La confidente répond

1. Nous supprimons une note où l'auteur se donne la peine de surprendre la Lindelle et Voltaire en flagrant délit de mensonge concerté. (*Trad.*)

qu'elle ne demande pas mieux que de lui dire tout; mais que pour le moment une affaire importante l'appelle ailleurs; qu'il attende là un moment, qu'elle sera bientôt de retour. Assurément la confidente a l'intention de le livrer aux mains de la reine; elle l'engage à rester, mais non à s'endormir. Égisthe, qui reste suivant sa promesse, s'endort, non parce qu'il l'a promis, mais parce qu'il est fatigué, parce que la nuit est venue, parce qu'il ne voit pas en quel autre endroit il pourrait passer la nuit [1].

Le second mensonge de la Lindelle est à peu près de la même force. Après que le vieux Polydore a empêché la reine de tuer son fils, « Mérope, dit-il, demande au vieillard quelle récompense il veut, et le vieux fou la prie de le rajeunir. »

La prie de le rajeunir?

« La récompense de ce service, répond le vieillard, est le service lui-même; c'est de te voir contente. Et que pourrais-tu me donner? Je n'ai besoin de rien, je ne demande rien. Il n'y a qu'une chose que je pourrais désirer; mais il n'est ni en ton pouvoir ni au pouvoir d'aucun mortel de me l'accorder : ce se-sait d'être soulagé du fardeau des ans, sous lequel je succombe, etc. [2]. »

Est-ce là dire : « Allége-moi ce fardeau : rends-moi la force de la jeunesse? » Je ne veux pas dire que ces plaintes sur les incommodités de la vieillesse soient ici parfaitement à leur place, bien qu'elles soient parfaitement dans le caractère de Polydore. Mais un manque d'à-propos n'est pas nécessairement une extravagance. Or, Polydore et le poëte seraient véritablement extravagants, si l'un avait mis dans la bouche de l'autre la prière que la Lindelle leur prête impudemment. — « Impudemment! Des mensonges! » De pareilles bagatelles sont-elles dignes de qualifications si

1. Nous supprimons encore une citation de la pièce italienne, que l'auteur a crue nécessaire pour prouver ce qu'il avance. Il se donne, en vérité, bien du mal contre cette plaisante boutade de Voltaire. (*Trad.*)

2. Atto IV, sc. VII. — Nous retranchons la citation du texte italien, dont on a lu la traduction. (*Trad.*)

rudes? — Des bagatelles! Si la Lindelle a trouvé la chose assez importante pour mentir, n'est-il pas permis à un tiers de la trouver assez importante pour lui dire qu'il en a menti?

(N° XLIV, 29 *septembre* 1767). — J'arrive à celui des reproches de la Lindelle qui atteint Voltaire tout aussi bien que Maffei, qu'on se proposait d'atteindre seul.

Je passe sur les deux points où Voltaire lui-même sentait que le coup revenait à son adresse. La Lindelle avait dit que, chez Maffei, Mérope s'imagine qu'Égisthe est le meurtrier de son fils sur des indices bien faibles et bien peu nobles. Voltaire répond :

« Je ne vous le dissimulerai pas : je trouve que M. Maffei a mis plus d'art que moi dans la manière dont il s'y prend pour faire penser à Mérope que son fils est l'assassin de son fils même. Je n'ai pu me servir comme lui d'un anneau, parce que, depuis l'anneau royal dont Boileau se moque dans ses satires, cela semblerait trop petit sur notre théâtre. »

Mais s'ensuit-il que Voltaire dût mettre justement une vieille armure à la place de l'anneau? Quand Narbas emporta l'enfant, d'où lui vint l'idée d'emporter en même temps l'armure de son père assassiné? Etait-ce afin qu'Égisthe n'eût pas besoin d'en acheter une neuve quand il serait grand, et qu'il pût se servir de la vieille, qui avait appartenu à son père? O vieillard prévoyant! Ne se fit-il pas donner en même temps deux vieux habits de la mère? Ou bien a-t-il pris cette précaution pour qu'un jour cette armure servît à faire reconnaître Égisthe? On ne faisait donc plus d'armures de ce genre? C'était sans doute une armure de famille, que Vulcain en personne avait forgée pour son aïeul; une armure impénétrable, ou du moins ornée de belles figures et d'emblèmes, qui suffisaient pour la faire reconnaître aussitôt d'Euriclès et de Mérope au bout de quinze ans? S'il en est ainsi, le vieillard avait bien raison de l'emporter, et M. de Voltaire a sujet de lui en savoir gré: car tout autre que Narbas, au milieu du tu-

multe et du massacre, n'aurait songé qu'à l'enfant, et aurait oublié de se munir d'un meuble si utile. Si Égisthe perdait le royaume de son père, il ne fallait pas du moins qu'il perdît en même temps l'armure, sous laquelle il devait le reconquérir!

En second lieu, la Lindelle n'était pas content du Polyphonte de Maffei, qui veut épouser Mérope de force. Comme si celui de Voltaire n'en voulait pas faire autant! Voltaire lui répond donc :

« M. Maffei ni moi n'exposons des motifs bien nécessaires pour que le tyran Polifonte veuille absolument épouser Mérope. C'est peut-être là un défaut du sujet; mais je vous avoue que je crois qu'un tel défaut est léger, quand l'intérêt qu'il produit est considérable. »

Non, le défaut n'est pas dans le sujet. Car justement Maffei a changé le sujet en ce point. Quel besoin Voltaire avait-il d'adopter ce changement, s'il n'y trouvait pas son avantage ?

Il y a bien d'autres points où Voltaire aurait pu faire un semblable retour sur lui-même : mais où est le père qui voit tous les défauts de son enfant? L'étranger, à qui ils sautent aux yeux, n'a pas besoin pour cela d'être plus clairvoyant que le père; il suffit qu'il ne soit pas le père. Eh bien, admettons que je suis cet étranger.

La Lindelle reproche à Maffei de ne pas toujours lier ses scènes entre elles, de laisser souvent le théâtre vide, de faire entrer et sortir ses personnages sans motif; « toutes fautes capitales, qu'on ne pardonne plus aujourd'hui aux moindres poëtes. » Cela des fautes capitales[1]!.. — Mais c'est le langage des critiques français en général : il faut bien que je le lui passe, pour ne pas commencer à me quereller avec lui avant le début... Capitales ou non, croirons-

1. L'auteur s'échauffe hors de propos : Voltaire dit simplement, sous le nom de la Lindelle : « Défaut qui ne se pardonne pas aujourd'hui aux moindres poëtes. » (*Trad.*)

nous, sur la parole de la Lindelle, que ces fautes soient si rares chez les auteurs de son pays? Ce sont eux, il est vrai, qui se piquent le plus de régularité, mais en même temps ils donnent aux règles dont il s'agit une telle extension, que cela ne vaut guère la peine d'en faire des règles; ou bien ils les observent d'une manière si gauche et si empruntée, qu'on est bien plus choqué de les voir observées ainsi que pas du tout[1]. Voltaire, en particulier, est maître dans l'art d'alléger pour soi les chaînes des règles, et il sait se donner toute la liberté de mouvements qu'il lui plaît, et malgré cela, il se meut souvent avec tant de lourdeur et de maladresse; il fait de si étranges contorsions, qu'on dirait qu'il est attaché par chacun de ses membres. Il m'en coûte de considérer un ouvrage du génie à ce point de vue, mais puisqu'il est encore de mode, parmi le commun des critiques, de n'en avoir, pour ainsi dire, pas d'autre; puisque c'est celui où se placent les admirateurs du théâtre français pour se récrier; je veux du moins y regarder d'un peu près, avant d'entrer dans le concert d'admiration.

I. La scène est à Messène, dans le palais de Mérope.

Pour commencer, ce n'est pas là cette étroite unité de

1. C'était déjà en partie le jugement de notre Schlegel (*Élias*). « Pour confesser la vérité, dit-il dans ses *Pensées sur la Réforme du Théâtre danois*, les Anglais, qui ne se piquent pas d'observer l'unité de lieu, l'observent souvent beaucoup mieux que les Français, qui se savent tant de gré de suivre exactement les règles d'Aristote. Ce qui importe le moins en ceci, est que la décoration ne change pas de scène en scène. Quand il n'y a pas de raison pour que les personnes qui entrent en scène se trouvent dans l'endroit indiqué, plutôt que dans celui où elles étaient auparavant; quand un personnage se donne pour le maître et l'habitant d'un appartement où un autre, quelques minutes auparavant, s'est entretenu avec lui-même ou avec un confident tout à son aise, comme s'il était pareillement le maître de la maison, et cela sans que le fait soit justifié d'une manière vraisemblable; en un mot, quand les personnages ne viennent dans la salle ou dans le jardin représenté que pour se montrer sur la scène; l'auteur de la pièce, au lieu d'écrire au-dessous de la liste de ses personnages : « La scène est dans un salon de la maison de Climène; » aurait bien fait d'écrire : « La scène est sur le théâtre. » Ou, pour parler sérieusement, il aurait beaucoup mieux valu que l'auteur fît comme les Anglais, qui transportent la scène d'une maison dans une autre, et qui mènent ainsi le spectateur à la suite de leur héros : cela vaudrait mieux que de donner au héros, pour le plaisir du spectateur, la peine de se transporter dans un lieu où il n'a que faire. » (*Note de l'auteur.*)

lieu qu'un Hédelin[1] croyait pouvoir exiger en vertu des principes et des exemples des anciens. La scène ne doit pas être un palais tout entier, mais seulement une partie de palais, telle que l'œil puisse l'embrasser d'un seul et même regard. Que ce soit un palais entier, ou une ville entière, ou toute une province, le contre-sens est toujours le même. Cependant, Corneille donnait déjà l'extension la plus grande qu'il pouvait à cette loi, qui ne se trouve d'ailleurs exprimée dans aucun précepte formel chez les anciens. Il voulait que l'unité de ville suffît pour l'unité de lieu. Et en effet, pour justifier sur ce point ses meilleurs ouvrages, il ne fallait pas qu'il fût moins coulant. Or, ce qui était permis à Corneille, devient un droit pour Voltaire. J'admets donc sans réclamation, qu'il faut concevoir la scène comme étant tantôt dans l'appartement de la reine, tantôt dans telle ou telle salle, tantôt dans le vestibule, tantôt tournée dans une direction et tantôt dans une autre. Mais dans toutes ces évolutions, Voltaire aurait dû au moins observer la précaution que Corneille recommandait en ce cas : c'est que du moins les changements n'aient pas lieu dans un même acte, à plus forte raison, dans une même scène. Le lieu qui est adopté au commencement de l'acte doit demeurer le même durant l'acte entier : le changer entièrement, ou seulement l'élargir ou le rétrécir dans le cours de la même scène, c'est faire le plus gros contre-sens du monde.

Le troisième acte de Mérope, par exemple, se passe-t-il dans un lieu découvert, sous un péristyle, ou dans une salle dont le fond laisse voir le tombeau de Cresphonte, sur lequel la reine veut égorger Égisthe de sa propre main? Dans tous les cas, que dire de la conception suivante? Au milieu de la quatrième scène, Euriclès, en emmenant Égisthe, doit fermer derrière lui cet enfoncement. Comment le ferme-t-il? Est-ce qu'un rideau tombe derrière lui? S'il y a jamais eu rideau dont on pût

1. Hédelin, abbé d'Aubignac, auteur de la *Pratique du Théâtre*. (*Trad.*)

dire à juste titre ce que d'Aubignac dit en général de ce genre de rideaux[1], c'est celui-ci. Et qu'est-ce donc si l'on examine en même temps pourquoi il faut qu'Égisthe soit emmené si brusquement et soustrait à la vue au moyen de toutes ces machines? Mais j'y reviendrai plus tard.

Au cinquième acte, on tire encore un rideau de la même espèce. Les six premières scènes se passent dans une salle du palais; et au commencement de la septième, nous découvrons tout d'un coup le temple, pour y voir un cadavre étendu dans un vêtement sanglant. Par quel miracle? Ce spectacle était-il bien digne de ce prodige? On dira : « Les portes de ce temple s'ouvrent tout à coup; Mérope s'élance au dehors avec tout le peuple; et c'est ainsi que notre vue peut pénétrer au dedans. » Je comprends; ce temple était la chapelle privée de Sa Majesté la reine douairière : cette chapelle aboutissait à la salle du palais et communiquait avec elle, afin que sadite Majesté pût en même temps se rendre de plain-pied au lieu de ses dévotions. Mais alors nous ne devrions pas seulement sortir par ce chemin; nous devrions aussi entrer par là. Au moins devrait-il en être ainsi d'Égisthe, qui a besoin de courir à la fin de la quatrième scène; et qui sans doute a pris par le plus court, puisque, huit vers après, son coup est fait.

(N° XLV, 2 *octobre* 1767). — II. M. de Voltaire ne s'est pas mis moins à l'aise avec l'unité de temps. Essayez de vous représenter tous les événements qui se passent dans *Mérope* comme accomplis en un jour; et dites combien il faut pour cela que vous supposiez d'invraisemblances. Je veux bien qu'on prenne un jour naturel plein; je consens qu'on lui donne les trente heures auxquelles Corneille veut bien permettre qu'on l'étende. Je ne vois pas, il est vrai, d'empêchement physique qui s'oppose à ce que tous

1. « On met des rideaux qui se tirent et retirent, pour faire que les acteurs paroissent et disparoissent selon la nécessité du sujet... Ces rideaux ne sont bons qu'à faire des couvertures pour berner ceux qui les ont inventés et ceux qui les approuvent. » *Pr. du Théâtre*, l. II, ch. VI. (*Note de l'auteur.*)

ces événements aient pu s'accomplir dans cet espace de temps; mais que d'empêchements moraux! Sans doute, il n'est pas impossible, en douze heures, de demander une femme en mariage et de se fiancer avec elle; surtout quand on la traîne de force devant le prêtre. Mais quand les choses se passent ainsi, n'exige-t-on pas du moins que tant de violence et de précipitation soit justifié par les motifs les plus graves et les plus puissants? Et quand on ne voit pas ombre de motifs de ce genre, est-ce qu'un fait qui n'est possible que physiquement devient pour cela vraisemblable?

Le pays veut se donner un roi. Il ne peut être question que de Polyphonte ou d'Égisthe absent. Pour faire évanouir les prétentions d'Égisthe, Polyphonte veut épouser sa mère. Le jour même où le choix doit avoir lieu, il lui fait sa demande; elle le repousse. L'élection suit son cours, et le choix tombe sur lui. Polyphonte est donc roi, et l'on devrait croire qu'Égisthe peut maintenant paraître quand il voudra : le nouveau roi peut patienter avec lui. Point du tout; il tient au mariage et veut absolument que ce mariage s'accomplisse ce jour même, le jour où il a offert à Mérope sa main, le jour où le peuple l'a proclamé roi. Quel ardent amoureux pour un si vieux soldat! — Mais son amour n'est que politique pure. — Encore pis! Maltraiter ainsi ceux qu'il veut engager dans ses intérêts! Mérope lui avait refusé sa main quand il n'était pas encore roi, quand elle devait croire qu'en lui donnant sa main elle l'aiderait à monter sur le trône. Maintenant, il est roi, et il l'est devenu sans s'appuyer du titre d'époux de Mérope : qu'il renouvelle sa demande, peut-être ne sera-t-elle plus si mal accueillie. Qu'il lui laisse le temps d'oublier la distance qui les séparait auparavant, et de s'accoutumer à le regarder comme son égal : peut-être ne sera-ce pas long. S'il ne peut la gagner, que lui sert de la contraindre? Les partisans de Mérope ignoreront-ils qu'elle a été contrainte? Ne croiront-ils pas avoir une raison de plus pour le haïr? Ne sera-ce pas une raison de plus pour eux de se joindre à Égisthe

dès qu'il paraîtra et de confondre sa cause avec celle de sa mère? En vain le sort a livré maintenant cet Égisthe en personne aux mains du tyran, qui depuis quinze ans a poursuivi son œuvre avec tant de circonspection; en vain le destin lui offre ainsi un moyen de régner sans compétiteur, moyen beaucoup plus court et plus sûr qu'une alliance avec la mère d'Égisthe. Non, il veut se marier, il faut qu'il se marie; et cela, aujourd'hui même, ce soir. Le nouveau roi veut partager cette nuit même la couche de la vieille reine, ou tout est manqué. Peut-on s'imaginer quelque chose de plus comique? de plus comique, dis-je, au théâtre; car dans la réalité, on ne peut supposer qu'une pareille idée vienne à un homme qui aurait une étincelle de bon sens.

Et maintenant, à quoi sert au poëte que les faits particuliers de chaque acte n'exigent pas pour s'accomplir beaucoup plus de temps que la représentation de l'acte; et que ce temps, ajouté à celui qu'il faut compter pour les entr'actes, ne fasse pas, à beaucoup près, une révolution entière du soleil? A-t-il pour cela observé l'unité de temps? Il a gardé la lettre de la règle, il n'en a pas gardé l'esprit. Ce qu'il fait arriver en un jour peut, il est vrai, s'accomplir en un jour; mais jamais un homme sensé ne fera tout cela en un jour. Ce n'est pas assez de l'unité physique de temps; il y faut encore l'unité morale, qu'on ne peut blesser sans que tout le monde le sente; tandis que la violation de l'autre, bien qu'elle entraîne le plus souvent une impossibilité, ne choque pas aussi généralement, parce que cette impossibilité peut n'être pas aperçue de beaucoup de gens. Si, par exemple, les personnages d'un drame se transportent d'un lieu dans un autre, et que ce voyage seul exige plus d'un jour entier, la faute n'est sensible que pour ceux qui savent la distance du premier lieu au second. Or, tout le monde ne connaît pas les distances géographiques; mais tout homme peut observer en lui-même quelles actions ne demandent qu'un seul jour, et quelles en exigent plusieurs. Le poëte donc qui ne sait observer l'unité phy-

sique de temps qu'en violant l'unité morale, et qui ne se fait aucun scrupule de sacrifier la seconde à la première, entend fort mal ses intérêts, et sacrifie l'essentiel à l'accessoire.

Maffei au moins appelle encore la nuit à son aide : le mariage que Polyphonte annonce aujourd'hui à Mérope, ne s'accomplira que demain matin. Ce n'est pas d'ailleurs le jour même où Polyphonte monte sur le trône; par conséquent, les événements se pressent moins : ils se hâtent, ils ne se précipitent pas. Le Polyphonte de Voltaire est un roi de l'espèce des éphémères : il mérite de ne plus régner le second jour, puisqu'il commence son affaire dès le premier avec tant de sottise et d'aveuglement.

III. « Maffei, dit la Lindelle, oublie souvent de lier les scènes, et le théâtre reste vide : défaut qu'on ne pardonne pas aujourd'hui aux moindres poëtes. »

« La liaison des scènes, dit Corneille[1], est un grand ornement dans un poëme, et qui sert beaucoup à former une continuité d'action par la continuité de la représentation; mais enfin ce n'est qu'un ornement et non pas une règle. Les anciens ne s'y sont pas toujours assujettis, etc. »

Quoi? la tragédie a-t-elle fait tant de progrès chez les Français depuis leur grand Corneille? Ce que celui-ci comptait seulement pour l'absence d'un ornement est maintenant un défaut impardonnable? Ou bien les Français ont-ils appris depuis lui à méconnaître de plus en plus ce qu'il y a d'essentiel dans la tragédie, au point de donner tant d'importance à des choses qui au fond n'en ont pas? En attendant que la question soit résolue, Corneille nous paraît au moins aussi croyable que la Lindelle; et, d'après le premier, le défaut reproché à Maffei n'est pas encore un crime irrémissible; mais le reproche tomberait avec plus de raison sur Voltaire, qui laisse souvent la scène remplie plus longtemps qu'elle ne devrait l'être. Ainsi, dans le

1. Troisième Discours sur les trois Unités. (*Trad.*)

premier acte, Polyphonte vient trouver la reine : celle-ci le quitte après la troisième scène : de quel droit Polyphonte demeure-t-il dans la chambre de la reine? Cette chambre est-elle le lieu le plus convenable pour ses libres entretiens avec ses confidents? L'embarras du poëte ne se montre que trop visiblement dans la quatrième scène, où nous apprenons deux choses qu'il est nécessaire que nous sachions; mais nous les apprenons dans un lieu où nous ne pouvions nous y attendre.

IV. « Il arrive souvent à Maffei de ne pas motiver l'entrée et la sortie de ses personnages. » Et il n'arrive pas moins souvent à Voltaire de les motiver faussement; ce qui est encore pis. Il ne suffit pas qu'un personnage dise pourquoi il vient; il faut encore qu'on voie, par la suite des faits, qu'il devait venir pour cette raison. Autrement les explications que le poëte lui met dans la bouche ne sont qu'un prétexte, et non un motif. Quand, par exemple, dans la scène III de l'acte II, Euriclès sort pour rassembler, à ce qu'il dit, les amis de la reine, il faudrait qu'on reçût ensuite quelques nouvelles de ces amis et de leur rassemblement. Mais comme nous n'en entendons plus parler, l'allégation d'Euriclès ressemble à un prétexte d'écolier disant : *Peto veniam exeundi*[1], avec le premier mensonge qui lui vient à l'esprit. Euriclès ne sort pas pour faire ce qu'il dit; mais pour revenir, deux vers après, avec une nouvelle que le poëte ne savait par qui faire annoncer.

Voltaire est encore plus maladroit lorsqu'il s'agit de la conclusion d'un acte. A la fin du troisième, Polyphonte dit à Mérope que l'autel l'attend, que tout est prêt pour l'union solennelle, et là-dessus, il s'en va, avec un « Venez, madame. » Madame ne le suit pas, mais elle pousse une exclamation, et sort par une autre coulisse. Là-dessus, Polyphonte rentre en scène pour le quatrième acte, sans témoigner aucunement son mécontement de ce que la reine ne l'a pas suivi. Et en effet il se trompait : on a encore le

1. « Je demande la permission de sortir. »

temps pour les fiançailles. Il se remet à bavarder avec son Érox de choses dont il n'aurait pas dû jaser ici, mais bien chez lui, dans son appartement. Puis le quatrième acte se termine absolument comme le troisième. Polyphonte somme encore la reine de se rendre au temple; Mérope elle-même s'écrie :

Courons tous vers le temple où m'attend mon outrage;

et elle dit au sacrificateur, qui doit l'y emmener :

Vous venez à l'autel entraîner la victime.

Par conséquent, au commencement du cinquième acte, ils se trouveront certainement dans le temple, s'ils n'en sont déjà revenus? Ni l'un ni l'autre. Pour bien faire, il ne faut pas se hâter. Polyphonte a encore oublié quelque chose; il revient, et la reine aussi se retrouve là tout à point. A merveille! Ainsi, entre le troisième et le quatrième acte et entre le quatrième et le cinquième, non-seulement ce qui devait se faire ne se fait pas; mais il ne se fait rien, absolument rien : le troisième et le quatrième acte se terminent seulement pour que le quatrième et le cinquième puissent commencer.

(N° XLVI, 6 *octobre* 1767). — Se tirer d'affaire avec les règles est une chose, et les observer réellement en est une autre. Pour la première, les Français s'y entendent; mais quant à la seconde, il n'y a que les anciens qui paraissent l'avoir su faire.

L'unité d'action était la première loi dramatique des anciens; l'unité de temps et l'unité de lieu n'en étaient, pour ainsi dire, que des conséquences : ils ne les auraient guère observées plus strictement que ne l'aurait exigé la première, si le chœur n'était venu se placer là comme un lien. Comme l'action de leurs poëmes devait avoir pour témoin une foule de peuple, que cette foule demeurait toujours la même, qu'elle ne pouvait ni s'éloigner de ses habitations, ni s'en absenter qu'autant qu'on le peut faire

d'ordinaire par simple curiosité, les poëtes ne pouvaient guère faire autrement que de limiter le lieu à un emplacement unique et déterminé, et le temps à un seul et même jour. Ils se soumettaient donc à cette limitation *bona fide;* mais avec tant de flexibilité et d'intelligence, que sept fois sur neuf, ils y gagnaient plus qu'ils n'y perdaient. Cette contrainte les amenait à simplifier leur action, à en retrancher avec soin toute superfluité, si bien que, ramenée à ses éléments les plus essentiels, elle n'était qu'un idéal de cette action même; et la forme la plus heureuse que pût recevoir cet idéal était celle qui pouvait le plus aisément se passer de circonstances accessoires tirées du temps et du lieu.

Au contraire, les Français, qui n'avaient aucun goût pour la vraie unité d'action, et qui avaient été gâtés par les intrigues barbares des pièces espagnoles avant de connaître la simplicité grecque, ont considéré les unités de temps et de lieu, non pas comme des conséquences de l'unité d'action, mais comme des conditions indispensables en elles-mêmes de la représentation d'une action. Ils ont cru devoir les accommoder à leurs actions plus riches et plus complexes, avec la même rigueur que si elles étaient rendues nécessaires par la présence du chœur, auquel ils avaient pourtant tout à fait renoncé. Mais ils y trouvèrent de grandes difficultés et souvent même des impossibilités : alors ils imaginèrent une échappatoire pour se soustraire à la tyrannie de ces règles, dont ils n'avaient pas le courage de secouer le joug. Au lieu d'un lieu unique, ils introduisirent un lieu indéterminé, qu'on pût prendre tantôt pour ceci, tantôt pour cela. Il suffit que ces lieux ne soient pas trop éloignés les uns des autres, et qu'aucun d'eux n'exige une décoration particulière, si bien que la même décoration puisse convenir à peu près aussi bien aux uns qu'aux autres. A l'unité de jour, ils ont substitué l'unité de durée; et ils ont admis que l'on compterait pour un seul jour un certain temps, pendant lequel il ne serait question ni de lever ni de coucher du soleil, où personne ne se mettrait au lit, au moins plus d'une fois, quelle que fût d'ailleurs la

multitude et la variété des événements qui pourraient s'y passer.

Personne n'aurait trouvé mauvais qu'ils adoptassent cette interprétation ; car on peut avec cela faire encore d'excellentes pièces, et le proverbe dit : « Perce la planche là où elle est le moins épaisse. » Mais il est juste au moins que je laisse mon voisin la percer au même endroit. Il ne faut pas que je lui montre toujours le nœud le plus dur, la partie de la planche la plus rebelle, et que je dise : « Perce en cet endroit-là ; c'est là que j'ai l'habitude de percer. » Et cependant, c'est là ce que crient tous les critiques français ; et particulièrement quand ils abordent les ouvrages dramatiques des Anglais. Quel bruit ne font-ils pas de cette régularité, qu'ils ont cependant si fort allégée pour eux-mêmes !..

Mais je suis las de me traîner ainsi sur les éléments. Plût au ciel que la *Mérope* de Voltaire et celle de Maffei durassent huit jours, et que la scène se transportât dans sept villes de la Grèce, pourvu qu'on trouvât dans ces tragédies des beautés que me font perdre de vue toutes ces discussions de pédants !

La régularité la plus stricte ne peut compenser la plus légère faute dans les caractères. La légèreté avec laquelle Polyphonte parle et agit souvent chez Maffei n'a pas échappé à la Lindelle. Sans doute, il a bien le droit de se moquer des maximes frivoles que Maffei met dans la bouche de son tyran. Se débarrasser des plus nobles et des meilleurs citoyens ; plonger le peuple dans les plaisirs qui peuvent l'énerver et l'efféminer ; laisser impunis les plus grands forfaits sous couleur de compassion et de clémence, etc., voilà les principes de Polyphonte. Mais s'il y a un tyran qui adopte cette absurde manière de gouverner, du moins il ne s'en vante pas. C'est ainsi qu'on dépeint les tyrans dans les déclamations de collége ; mais on n'en a pas encore vu un qui parlât de soi en ces termes[1].

1. Act. III, sc. II. (*Note de l'auteur*). — Nous ne reproduisons pas la citation du passage de l'auteur italien, dont on vient de lire le résumé. (*Trad.*)

Je l'avoue; Voltaire ne prête pas à son Polyphonte des déclamations si glaciales et si vaines; mais de temps en temps il lui fait dire aussi des choses qui certainement ne viennent pas sur les lèvres d'un homme de ce caractère. Exemple :

..... Des dieux quelquefois la longue patience
Fait sur nous à pas lents descendre la vengeance.

Un Polyphonte aurait bien sujet de faire cette réflexion; mais il ne la fait pas. Encore moins la fera-t-il au moment où il s'excite à un nouveau forfait :

Eh bien, encor ce crime!...

J'ai déjà dit un mot de l'irréflexion et de la précipitation avec laquelle il agit envers Mérope. Sa conduite envers Égisthe est encore moins conforme au caractère astucieux et résolu que le poëte lui prête dès le commencement [1]. Égisthe n'aurait pas dû être admis au sacrifice. Qu'irait-il y faire? Prêter serment d'obéissance? Aux yeux du peuple? Aux cris de désespoir de sa mère? Ce dont Polyphonte se gardait auparavant ne doit-il pas infailliblement arriver là? Il s'attendait à tout de la part d'Égisthe : celui-ci ne redemande son épée que pour vider d'un coup la querelle entre eux deux; et il laisse ce téméraire s'approcher si près de lui devant l'autel, où le premier objet qui lui tombera sous la main peut lui tenir lieu d'épée?

Le Polyphonte de Maffei ne commet pas de pareils contresens : car il ne connaît pas Égisthe, et il le prend pour un

1. Si ce fils tant pleuré dans Messène est produit,
De quinze ans de travaux j'ai perdu tout le fruit.
Crois-moi, ces préjugés de sang et de naissance
Revivront dans les cœurs, y prendront sa défense.
Le souvenir du père et cent rois pour aïeux,
Cet honneur prétendu d'être issu de nos dieux,
Les cris, le désespoir d'une mère éplorée,
Détruiront ma puissance encor mal assurée.
Acte I, sc. IV. (*Cité par l'auteur.*)

ami. Quelle raison aurait-il eue pour le tenir éloigné de lui à l'autel? Personne ne faisait attention aux mouvements d'Égisthe; le coup est fait, et il s'apprête au second avant qu'il vienne à l'esprit de personne de venger le premier.

« J'ajouterai encore, dit la Lindelle, que quand la reine (chez Maffei), croyant son fils mort, dit qu'elle veut arracher le cœur au meurtrier et le déchirer avec les dents, elle parle en cannibale plus encore qu'en mère affligée, et qu'il faut de la décence partout[1]. »

Très-bien! mais la Mérope française a beau être trop délicate pour vouloir manger ainsi un cœur tout cru, sans sel ni poivre; il me semble qu'au fond elle est tout aussi cannibale que la Mérope italienne.

(N° XLVII, 9 *octobre* 1767). — Et comment cela? — Est-il vrai qu'on doit juger des gens par leurs actions plutôt que par leurs paroles; qu'un mot vif, échappé dans la chaleur de la passion, prouve peu sur le caractère d'un homme, et qu'un acte réfléchi et accompli de sang-froid prouve tout? Eh bien, on va voir que j'ai raison. Mérope s'abandonnant à l'inquiétude et au chagrin dans l'incertitude où elle est du sort de son fils, et craignant pour lui les plus funestes hasards; Mérope étendant sa pitié sur tous les malheureux, dans la pensée que son fils absent est peut-être accablé de maux; Mérope est l'idéal d'une mère, idéal beau et touchant. Et si, en apprenant la perte de l'objet de sa tendresse, elle tombe comme foudroyée par la douleur; si, apprenant que le meurtrier est en sa puissance, elle se relève soudain, s'enflamme de fureur, menace de tirer de lui la plus terrible vengeance, et n'attend pour la tirer réellement que d'avoir cet homme sous sa main; je dis que Mérope représente toujours le même idéal, seulement dans un état violent, où il gagne en expression et en énergie ce qu'il perd en beauté touchante. Mais Mérope prenant son temps pour cette vengeance, méditant ses dispositions,

1. L'auteur cite ici le passage de Maffei. (Act. II, sc. VI.) (*Trad.*)

arrangeant des solennités pour ce dessein; Mérope qui veut être elle-même le bourreau, qui veut torturer plutôt que tuer, qui ne veut pas punir, mais repaître ses yeux du châtiment; cette Mérope-là est-elle encore une mère? Je ne dis pas non; mais c'est une mère comme nous en imaginons chez les cannibales; une mère du caractère des ourses. Je ne m'oppose pas à ce qu'elle plaise ainsi; mais que celui à qui elle plaît ne me le dise pas, ou il m'inspirera autant d'horreur que de mépris.

M. de Voltaire mettra peut-être encore ce défaut au compte du sujet; peut-être dira-t-il qu'il faut bien que Mérope veuille tuer Égisthe de sa propre main; ou bien que c'en est fait de tout ce *coup de théâtre* tant apprécié d'Aristote, et qui a tant charmé autrefois le peuple si sensible des Athéniens. Mais M. de Voltaire se tromperait de nouveau, et prendrait encore une fois pour le sujet les changements que Maffei y a volontairement introduits. Le sujet exige que Mérope veuille tuer Égisthe de sa propre main, mais non qu'elle s'y apprête avec réflexion. Et il ne paraît pas qu'elle l'ait fait ainsi chez Euripide, si d'ailleurs nous devons prendre la fable d'Hygin pour un extrait de sa tragédie.

Le vieillard annonce en pleurant à la reine que le fils qu'elle lui a confié a échappé à sa surveillance. Elle vient justement d'apprendre qu'il est arrivé un étranger qui se vante d'avoir tué le jeune homme, et que cet étranger repose tranquillement sous son propre toit. Aussitôt elle saisit le premier objet qu'elle trouve sous sa main, court en furie à la chambre où se trouve le dormeur; le vieillard la suit, et la reconnaissance a lieu à l'instant où le meurtre allait s'accomplir.

Tout cela était très-simple, très-naturel, très-touchant et tout à fait humain. Les Athéniens tremblaient pour Égisthe sans prendre Mérope en horreur. Ils tremblaient pour Mérope elle-même, que sa précipitation excusable exposait au danger de commettre un meurtre sur son propre fils. Quant à Maffei et à Voltaire, ils me font trem-

bler seulement pour Égisthe : car je suis si mal disposé pour Mérope, que je serais presque bien aise, en ce qui la concerne, de la voir achever ce coup... Plût au ciel qu'elle l'eût fait! Puisqu'elle peut prendre son temps pour la vengeance, elle aurait bien dû le prendre aussi pour les informations! Pourquoi n'est-ce qu'une bête altérée de sang? Elle a tué son fils : tant mieux!... Que dans la fièvre du premier moment elle fasse du prétendu meurtrier ce qu'elle voudra, je le lui pardonne : elle est femme et mère; je m'affligerais même et me désespérerais avec elle, si elle se trouvait exposée à maudire son premier emportement. Mais quoi, madame, vous voulez tuer un jeune homme qui tout à l'heure vous intéressait tant, en qui vous trouviez tous les signes extérieurs de la loyauté et de l'innocence! Vous voulez le tuer comme meurtrier de votre fils, parce qu'on trouve sur lui une vieille armure, que votre fils seul devrait porter! Vous voulez le tuer de votre propre main sur la tombe de votre époux, et pour ce dessein vous appelez à votre aide des gardes du corps et des prêtres!.. Ah! fi, madame! Je me trompe fort, ou bien à Athènes on vous eût sifflée.

Est-ce encore un vice du sujet, que la manière indécente dont Polyphonte exige au bout de quinze ans la main de Mérope, qui n'est plus jeune? J'ai déjà touché ce point[1]. D'après la fable d'Hygin, Polyphonte avait épousé Mérope aussitôt après le meurtre de Cresphonte; et il est très-vraisemblable qu'Euripide lui-même avait admis ce fait de la même manière. Et pourquoi pas? Les raisons qu'Euriclès fait valoir, dans Voltaire, pour persuader à Mérope de donner sa main au tyran au bout de quinze ans[2], n'auraient

1. Plus haut, p. 219.

2. . . . . Mér. Non, mon fils ne le souffrirait pas.
L'exil, où son enfance a langui condamnée,
Lui serait moins affreux que ce lâche hyménée.
Eur. Il le condamnerait, si, paisible en son rang,
Il n'en croyait ici que les droits de son sang;
Mais si par les malheurs son âme était instruite;
Sur ses vrais intérêts s'il réglait sa conduite;

pas été moins bonnes quinze ans plus tôt. Il était assez conforme à la manière de penser des femmes grecques, dans l'antiquité, de surmonter leur aversion pour le meurtrier de leur mari et de l'accepter pour second époux, quand elles y voyaient un avantage pour leurs enfants du premier lit. Je me souviens d'avoir lu quelque chose de semblable dans le roman grec de Chariton, publié par d'Orville : une mère y prend pour juge, d'une manière fort touchante, l'enfant même qu'elle porte dans son sein. Je crois que le passage mériterait d'être cité; mais je n'ai pas le livre sous la main[1]. Il suffit de dire que les paroles

De ses tristes amis s'il consultait la voix,
Et la nécessité souveraine des loix;
Il verrait que jamais sa malheureuse mère
Ne lui donna d'amour une marque plus chère.
MÉR. Ah! que me dites-vous? — EUR. De dures vérités,
Que m'arrachent mon zèle et vos calamités.
MÉR. Quoi! vous me demandez que l'intérêt surmonte
Cette invincible horreur que j'ai pour Polifonte?
Vous qui me l'avez peint de si noires couleurs!
EUR. Je l'ai peint dangereux; je connais ses fureurs;
Mais il est tout-puissant; mais rien ne lui résiste;
Il est sans héritier, et vous aimez Égiste.

(Act. II, sc. I.) (*Cité par l'auteur.*)

1. Voici le passage auquel l'auteur fait allusion :

« Callirrhoé se retira dans l'appartement d'en haut, s'enferma, plaça devant elle l'image de Chéréa (son époux), et parla ainsi :

« Nous voici trois réunis, le mari, la femme et l'enfant. Délibérons sur notre intérêt commun. Je donnerai mon avis la première. Je veux donc mourir fidèle à mon cher Chéréa. Plutôt renoncer à mes parents, à ma patrie et à l'enfant que je porte dans mon sein, que d'accepter un autre époux! — Et toi, enfant, que préfères-tu? Périr par le poison sans avoir vu le jour, être jeté à l'écart avec ta mère, sans obtenir même l'honneur d'une sépulture? Ou bien vivre et avoir deux pères, l'un prince de Sicile et l'autre d'Ionie? Devenu homme, tu te feras facilement reconnaître de ceux de ton sang. Car, j'en ai la conviction, tu ressembleras à ton père. Porté en grand appareil sur une trirème milésienne, tu retourneras dans ta patrie. Hermocrate même recevra avec joie son petit-fils déjà préparé à l'exercice du commandement. — Allons, tu as mis dans l'urne un suffrage contraire au mien, enfant, et tu ne nous permets pas de mourir. Interrogeons maintenant ton père à son tour, et prêtons l'oreille à sa voix. Mais il a déjà exprimé son avis. Car il m'est apparu en songe, et m'a dit : « O mon épouse, je dépose en toi l'enfant comme un gage. » Je te prends à témoin, Chéréa, c'est toi qui me conduis dans les bras de Denys! »

« Elle passa tout le jour et la nuit suivante dans ces raisonnements, et elle se laissait persuader de vivre, non pour elle-même, mais dans l'intérêt de l'enfant qu'elle portait. » (Chariton d'Aphrodise, *Des Amours de Chéréa et de Callirrhoé*, l. II, 8-12.) (*Trad.*)

mêmes que Voltaire met dans la bouche d'Euriclès auraient été une justification suffisante de la conduite de Mérope, s'il l'avait présentée dès le début comme l'épouse de Polyphonte. Les froides scènes d'amour politique auraient disparu; et j'aperçois plus d'un moyen de rendre l'intérêt beaucoup plus vif encore et les situations beaucoup plus dramatiques par cette circonstance même.

Mais Voltaire voulait rester absolument dans la voie que Maffei lui avait frayée; et comme il ne lui est pas venu à l'esprit qu'il pût y en avoir une meilleure, ni que la meilleure était précisément celle qui avait été suivie dès l'antiquité, il s'est contenté de débarrasser la sienne de deux ou trois grains de sable, sur lesquels il pense que son prédécesseur a failli tomber. Plût au ciel du moins qu'il eût conservé le trait suivant!...

Égisthe, ne sachant pas qui il est, arrive par hasard à Messène, et se trouve conduit par une suite d'indices ambigus à soupçonner qu'il est le meurtrier d'Égisthe lui-même!...

Dans Euripide, Égisthe se connaissait parfaitement; il venait à Messène exprès pour se venger, et se donnait lui-même pour le meurtrier d'Égisthe. Seulement il ne se dévoilait pas à sa mère, soit prudence, soit défiance, soit enfin toute autre cause; et certainement le poëte ne l'a pas laissé manquer de raisons pour agir ainsi.

J'ai prêté plus haut[1], de mon propre fonds, à Maffei quelques motifs pour justifier tous les changements qu'il a fait subir au plan d'Euripide. Mais je suis loin de considérer ces motifs comme graves, et ces changements comme heureux. Je serais plus disposé à déclarer que chaque fois qu'il s'est écarté des traces du Grec, il a fait un faux pas.

Chez lui, Égisthe ne se connaît point; c'est par un hasard qu'il vient à Messène; c'est par « une combinaison d'accidents[2] » (comme s'exprime Maffei), qu'il est pris pour le meurtrier d'Égisthe. Tout cela ne donne pas seu-

1. P. 197.
2. *Per combinazione d'accidenti*, dans le texte. (*Trad.*)

lement à l'ensemble des faits un air embarrassé, équivoque et romanesque; mais encore cela affaiblit extrêmement l'intérêt. Chez Euripide, le spectateur apprenait d'Égisthe même ce qu'il était; et plus il était certain que Mérope allait tuer son propre fils, plus grand devait être l'effroi qui s'emparait de lui, et plus douloureuse la pitié à laquelle il se préparait d'avance, au cas où le bras de Mérope ne serait pas retenu à temps. Chez Maffei et chez Voltaire, c'est tout le contraire : nous conjecturons seulement que le meurtrier supposé du fils n'est autre que ce fils même; et notre effroi est réservé pour la minute même où il s'évanouit.

Et ce qu'il y a de pis encore est que les motifs qui nous font entrevoir dans le jeune étranger le fils de Mérope sont précisément ceux qui devraient conduire Mérope elle-même à cette conjecture; et que nous n'en savons absolument pas plus sur lui, surtout dans Voltaire, que Mérope n'en peut savoir elle-même. Ainsi, de deux choses l'une : ou nous nous fions juste autant que Mérope à ces raisons, ou nous nous y fions davantage. Si nous y avons la même confiance qu'elle, nous tenons avec elle le jeune homme pour un imposteur, et le destin qu'elle lui prépare ne peut nous toucher beaucoup. Si nous y avons plus de confiance, nous blâmons Mérope de n'y pas regarder de plus près, et de se laisser séduire par des raisons beaucoup trop superficielles. L'un ne vaut pas mieux que l'autre.

(N° XLVIII, 13 *octobre* 1767). — Notre surprise, il est vrai, s'accroît d'autant, si nous n'avons pas appris avec une entière certitude qu'Égisthe est Égisthe, avant le moment où Mérope elle-même l'apprend. Mais le misérable plaisir que celui d'une surprise! Et quel besoin le poëte a-t-il de nous surprendre? Qu'il surprenne tant qu'il voudra ses personnages : nous saurons bien en prendre notre part, quand nous aurons prévu longtemps d'avance le coup qui doit les frapper à l'improviste. Oui, notre intérêt sera d'autant plus vif et plus fort, que nous aurons tout prévu depuis longtemps et avec plus de certitude.

Je veux, sur ce point, laisser parler à ma place le critique le meilleur qu'aient les Français, à savoir Diderot.

« Dans les pièces compliquées, dit-il[1], l'intérêt est plus l'effet d'un plan que des discours; c'est, au contraire, plus l'effet des discours que du plan dans les pièces simples. Mais à qui doit-on rapporter l'intérêt? Est-ce aux personnages? Est-ce aux spectateurs? Les spectateurs ne sont que les témoins ignorés de la chose. — Ce sont donc les personnages qu'il faut avoir en vue. — Je le crois. Qu'ils forment le nœud sans s'en apercevoir; que tout soit impénétrable pour eux; qu'ils s'avancent au dénouement sans s'en douter. S'ils sont dans l'agitation, il faudra bien que je suive et que j'éprouve les mêmes mouvements.

« Je suis si loin de penser, avec la plupart de ceux qui ont écrit de l'art dramatique, qu'il faille dérober au spectateur le dénouement, que je ne croirais pas me proposer une tâche fort au-dessus de mes forces, si j'entreprenais un drame où le dénouement serait annoncé dès la première scène, et où je ferais sortir l'intérêt le plus violent de cette circonstance même.

« Tout doit être clair pour le spectateur. Confident de chaque personnage, instruit de ce qui s'est passé et de ce qui se passe, il y a cent moments où l'on n'a rien de mieux à faire que de lui déclarer nettement ce qui se passera. O faiseurs de règles générales, que vous ne connaissez guère l'art, et que vous avez peu de ce génie qui a produit les modèles sur lesquels vous avez établi ces règles, qu'il est le maître d'enfreindre quand il lui plaît!

« On trouvera dans mes idées tant de paradoxes qu'on voudra; mais je persisterai à croire que, pour une occasion où il est à propos de cacher au spectateur un incident important avant qu'il ait lieu, il y en a plusieurs où l'intérêt demande le contraire. Le poëte me ménage, par le secret, un instant de surprise; il m'eût exposé, par la confidence, à une longue inquiétude. Je ne plaindrai qu'un instant celui qui sera frappé et accablé dans un instant. Mais que deviens-je, si le coup se fait attendre, si je vois l'orage se former sur ma tête ou sur celle d'un autre, et y demeure longtemps suspendu?...

« Que tous les personnages s'ignorent, si vous le voulez; mais que le spectateur les connaisse tous. J'oserais presque assurer

1. Dans sa *Poétique dramatique*, à la suite du *Père de famille*. (*N. de l'aut.*)

qu'un sujet où les réticences sont nécessaires est un sujet ingrat; et qu'un plan où l'on y a recours est moins bon que si l'on eût pu s'en passer. On n'en tirera rien de bien énergique; on s'assujettira à des préparations toujours trop obscures ou trop claires. Le poëme deviendra un tissu de petites finesses, à l'aide desquelles on ne produira que de petites surprises. Mais tout ce qui concerne les personnages est-il connu? J'entrevois dans cette supposition la source des mouvements les plus violents...

« Pourquoi certains monologues ont-ils de si grands effets? C'est qu'ils m'instruisent des desseins secrets d'un personnage; et que cette confidence me saisit à l'instant de crainte ou d'espérance. Si l'état des personnages est inconnu, le spectateur ne pourra prendre à l'action plus d'intérêt que les personnages: mais l'intérêt doublera pour le spectateur, s'il est assez instruit et qu'il sente que les actions et les discours seraient bien différents si les personnages se connaissaient. C'est ainsi que vous produirez en moi une attente violente de ce qu'ils deviendront, lorsqu'ils pourront comparer ce qu'ils sont avec ce qu'ils ont fait ou voulu faire. »

Appliquez ceci à Égisthe, et voyez pour lequel des deux plans Diderot se déclarerait: est-ce pour l'ancien plan d'Euripide, où les spectateurs, dès le commencement, connaissent aussi bien Égisthe qu'il se connaît lui-même; ou pour le nouveau plan de Maffei, si aveuglément adopté par Voltaire, où Égisthe est une énigme pour lui-même aussi bien que pour les spectateurs, et fait ainsi de toute la pièce « un tissu de petites finesses à l'aide desquelles on ne produit que de petites surprises? »

Diderot n'a pas tout à fait tort de donner pour neuve autant que bien fondée sa doctrine sur l'inutilité et la pauvreté de tous ces mystères et de toutes ces brusques surprises qui se rapportent au spectateur. Ses idées sont neuves en effet sous leur forme abstraite; mais elles sont très-anciennes dans les modèles mêmes d'où elles ont été tirées. Elles sont neuves en ce sens que ses prédécesseurs avaient toujours soutenu le contraire; mais parmi ces prédécesseurs, il ne faut compter ni Aristote ni Horace:

ceux-ci n'ont absolument rien dit qui pût autoriser chez leurs interprètes et leurs successeurs cette prédilection pour la théorie qu'ils ont adoptée; et quant aux heureux effets de cette théorie, ces derniers n'ont pu les observer ni dans la majorité des ouvrages de l'antiquité, ni dans les meilleurs.

Parmi les anciens, Euripide surtout était si sûr de son fait, qu'il montrait presque toujours d'avance aux spectateurs le but où il voulait les conduire. Je serais même fort disposé à entreprendre à ce point de vue la défense de ses prologues, qui déplaisent tant aux critiques modernes.

« Il ne suffit pas, dit Hédelin, que le plus souvent il fasse raconter tout d'abord aux spectateurs par un de ses personnages principaux tout ce qui s'est passé antérieurement à l'action; il emploie plus souvent encore pour le récit un dieu de qui nous devons admettre qu'il sait tout, et par qui il nous apprend non-seulement ce qui est arrivé, mais tout ce qui doit arriver. Nous apprenons ainsi dès le commencement le dénouement et toute la catastrophe, et nous voyons venir de loin tous les accidents. Mais c'est un défaut très-sensible, qui est tout à fait contraire à l'incertitude et à l'attente qui doivent sans cesse régner au théâtre, et qui détruit tout l'agrément de la pièce, qui repose presque uniquement et exclusivement sur la nouveauté et la surprise [1]. »

Non, le plus tragique des poëtes tragiques n'avait pas une idée si mesquine de son art; il savait que cet art est susceptible d'une perfection beaucoup plus haute, et que la satisfaction d'une curiosité puérile est le moindre but auquel il doive prétendre. Il ne craignait pas de faire connaître d'avance aux spectateurs ce qu'un dieu seul pouvait savoir de l'action qui se préparait; et il se promettait de les émouvoir à son gré, non pas tant à l'aide des faits que par la manière dont il les présenterait. Ainsi, les critiques n'auraient dû se montrer choqués que d'une seule chose : c'est que les renseignements nécessaires sur le passé et sur

1. *Pratique du Théâtre*, liv. II, ch. 2. (*Note de l'auteur.*)

l'avenir ne nous soient pas communiqués à l'aide d'un artifice plus délicat. Euripide se sert pour cela d'un être supérieur, qui d'ailleurs ne prend aucune part à l'action; et cet être supérieur s'adresse directement aux spectateurs, de sorte que le genre narratif se mêle au genre dramatique. Voilà tout ce qu'on peut reprocher à Euripide; mais que devient alors le reproche des critiques? Pour que l'utile, le nécessaire soit le bien venu, faut-il qu'on nous le donne à garder par surprise? N'y a-t-il pas, surtout dans l'avenir, des choses qu'un dieu seul peut savoir? Et si l'intérêt repose sur des faits de ce genre, ne vaut-il pas mieux en être averti par l'intervention d'un dieu que de ne pas l'être du tout? Qu'entend-on enfin par le mélange des genres? Qu'on les sépare aussi exactement que possible dans les traités dogmatiques, à la bonne heure; mais quand un homme de génie, dans des vues plus hautes, en fait entrer plusieurs dans un seul et même ouvrage; il faut oublier le livre dogmatique, et voir seulement si l'auteur a réalisé son dessein. Que m'importe qu'une pièce d'Euripide ne soit ni tout récit ni tout drame? Nommez-la un être hybride; il suffit que cet hybride me plaise et m'instruise plus que les productions régulières de vos auteurs corrects, tels que Racine et autres. Le mulet n'est ni âne ni cheval : en est-il moins une des plus utiles bêtes de somme?

(N° XLIX, 26 *octobre* 1767).—En un mot : là où les censeurs d'Euripide ne voient qu'un poëte qui allégeait autant que possible son travail par impuissance ou par paresse, ou par ces deux causes réunies; là où ils croient trouver l'art dramatique dans son berceau; je vois, pour moi, cet art dans sa perfection, et j'admire en Euripide un maître aussi régulier au fond qu'ils peuvent le souhaiter, et qui ne paraît manquer de régularité, que parce qu'il a voulu ajouter à ses ouvrages un genre de beauté dont ils n'ont aucune idée.

Car on ne peut nier que toutes les pièces, dont les prologues les scandalisent tant, ne soient parfaitement complètes et intelligibles sans ces prologues. Otez, par

exemple, de l'*Ion* le discours de Mercure, et de l'*Hécube* celui de Polydore; faites commencer la première pièce aux dévotions matinales d'Ion, et la seconde aux plaintes d'Hécube : sont-elles pour cela le moins du monde mutilées? Comment sentiriez-vous l'absence des parties retranchées, si vous ne les aviez vues là? Est-ce que toutes les parties ne conservent pas le même mouvement et le même agencement? Reconnaissez donc que, d'après votre manière de voir, ces pièces n'en seraient que plus belles, si nous ne savions pas par le prologue que cet Ion, que Créuse veut faire empoisonner, est le fils de Créuse, et que cette femme, qu'il veut arracher de l'autel pour la livrer à une mort ignominieuse, est sa mère; si nous ne savions pas que le jour même où Hécube se voit obligée de livrer sa fille au sacrificateur, cette femme infortunée doit aussi voir la mort du dernier fils qui lui reste. Tout cela en effet donnerait lieu aux surprises les plus saisissantes, et de plus, ces surprises seraient suffisamment préparées : vous ne pourriez pas dire qu'elles éclatent tout à coup comme un éclair dans un ciel serein; que ce sont des effets sans cause; qu'on ne veut pas tant vous révéler les choses, que vous en imposer... Eh bien! êtes-vous encore irrités contre le poëte? L'accusez-vous encore de manquer d'art?... Pardonnez-lui donc un défaut qu'on peut effacer d'un trait de plume. Un jardinier retranche sans rien dire les pousses gourmandes, et n'injurie pas l'arbre sain qui les a produites.

Voulez-vous admettre un moment, — la concession est forte, il est vrai, — qu'Euripide a bien pu avoir autant de lumières et de goût que vous-mêmes? Vous vous étonnez d'autant plus qu'avec des lumières si vives et un goût si fin, il ait pu cependant commettre des fautes si grossières? Eh bien! venez près de moi, et considérez de mon point de vue ce que vous appelez des fautes. Euripide voyait aussi bien que nous que, par exemple, *Ion* pouvait subsister sans prologue; sans cette partie, c'était une pièce propre à entretenir jusqu'à la fin l'incertitude et l'at-

tente du spectateur : mais justement il n'attachait nul prix à cette incertitude et à cette attente. Car, supposons que le spectateur n'apprenne pas avant le cinquième acte qu'Ion est le fils de Créuse : à ses yeux, il n'est pas le fils de cette femme, mais un étranger pour elle, un ennemi, dont elle veut se débarrasser au troisième acte ; et la femme dont Ion veut se venger au quatrième acte n'est pas sa mère, mais simplement une créature qui en veut à sa vie. D'où naîtraient alors la terreur et la pitié ? Il est vrai que le concours de certaines circonstances permet de conjecturer qu'Ion et Créuse pourraient bien se tenir de plus près qu'ils ne pensent ; mais cette conjecture ne suffisait pas. Il fallait qu'elle devînt certitude ; et si l'auditoire ne pouvait acquérir cette certitude que par des moyens extérieurs ; s'il n'était pas possible qu'il la dût à quelqu'un des personnages agissants ; ne valait-il pas mieux la lui communiquer de la seule manière possible, que pas du tout ? Dites de ce procédé ce qu'il vous plaira ; il suffit que le poëte ait pu atteindre son but par là : sa tragédie est devenue par ce moyen ce que doit être une tragédie ; et si vous lui en voulez encore d'avoir placé l'essentiel au-dessus de la forme, eh bien ! que votre savante critique se délecte exclusivement dans ces ouvrages où l'essentiel est sacrifié à la forme ; et vous serez bien récompensés ! Trouvez votre plaisir dans la *Créuse* de Whitehead [1], où il n'y a pas de dieu pour faire des prédictions, où vous apprenez tout de la bouche d'un vieux confident bavard, interrogé par une vieille bohémienne rusée ; préférez cette pièce à l'*Ion* d'Euripide : je ne vous envierai pas votre plaisir.

Lorsque Aristote appelle Euripide le plus tragique des poëtes tragiques, ce n'est pas seulement parce que la catastrophe de ses pièces est le plus souvent malheureuse ; bien que beaucoup de personnes interprètent ainsi le mot du Stagirite. Il serait trop facile d'apprendre à faire un

1. Voy. M. Patin, *Tragiques grecs*, Euripide, ch. XIV, p. 72, édit. de 1858. (*Trad.*)

chef-d'œuvre par cette voie : un brouillon qui multiplierait bravement les égorgements et les massacres, et qui ne laisserait pas un seul de ses personnage sortir de la scène vivant et bien portant, pourrait se croire tout aussi tragique qu'Euripide. Aristote pensait certainement à d'autres mérites en lui décernant ce titre; et sans doute il faut compter dans le nombre celui dont je viens de parler, et qui consiste à montrer longtemps d'avance aux spectateurs tous les malheurs qui doivent surprendre ses personnages, de manière à leur inspirer de la pitié pour ceux-ci dans le temps même où ceux-ci se croient encore bien loin d'être un sujet de pitié.

Socrate fut le maître et l'ami d'Euripide : bien des gens ont pu croire que le poëte ne devait à cette amitié du philosophe que cette multitude de belles pensées morales qu'il a semées d'une main si prodigue dans ses tragédies. Je crois, pour moi, qu'il lui doit beaucoup plus; il aurait pu, sans cela, être aussi fécond en maximes qu'il l'est; mais peut-être n'aurait-il pas été aussi tragique. De belles sentences et de belles moralités sont en général ce que nous entendons le plus rarement sortir de la bouche d'un philosophe tel que Socrate ; l'exemple de sa vie est sa seule manière de prêcher la morale. Mais connaître les hommes et se connaître soi-même; être attentif à ce qui se passe en nous, rechercher en tout les voies de la nature les plus unies et les plus courtes, et s'y plaire; juger de chaque chose d'après le but où elle tend : voilà ce que nous apprenons dans le commerce d'un philosophe de ce caractère, et ce qu'Euripide apprit de Socrate; de là vient le sérieux qu'il a porté dans son art. Heureux le poëte qui a un tel ami, et qui peut le consulter tous les jours et à toute heure!

Voltaire semble avoir senti aussi qu'il serait bon de nous faire faire connaissance dès le début avec le fils de Mérope, afin de nous induire à croire que cet aimable et infortuné jeune homme, que Mérope prend d'abord sous sa protection et qu'elle veut tuer un moment après comme le

meurtrier d'Égisthe, n'est autre qu'Égisthe lui-même. Mais le jeune homme ne se connaît pas lui-même; et il n'y a là personne qui le connaisse mieux et qui puisse nous le faire connaître. Que fait donc le poëte? Comment s'y prend-il pour que nous sachions de science certaine, avant l'intervention de Narbas, que Mérope lève le poignard sur son propre fils? Ah! il s'y prend d'une manière bien ingénieuse! Il n'y avait qu'un Voltaire pour s'aviser d'un pareil coup de maître! Aussitôt que le jeune inconnu entre en scène, l'auteur écrit en belles grosses lettres bien lisibles, en tête des premières paroles qui sont prononcées par lui, le nom d'ÉGISTE; et il en est de même de tous les autres discours de ce personnage. Maintenant, nous sommes édifiés; Mérope, dans ce qui précède, a déjà plus d'une fois désigné son fils sous ce nom; et ne l'eût-elle pas fait, nous n'avions qu'à jeter un coup d'œil sur la liste des personnages imprimée en tête de la pièce : cela s'y trouve en toutes lettres.

Franchement, il y a dans ce rôle une réponse quelque peu risible. C'est quand on demande à ce personnage, sur le rôle duquel nous avons lu déjà dix fois le nom d'ÉGISTE :

> ..... Narbas vous est connu?
> Le nom d'Égiste au moins jusqu'à vous est venu?
> Quel était votre état, votre rang, votre père?

Il répond :

> Mon père est un vieillard accablé de misère;
> Policlète est son nom; mais Égiste, Narbas,
> Ceux dont vous me parlez, je ne les connais pas.

Franchement, il est très-étrange que cet Égisthe, qui ne s'appelle pas Égisthe, n'ait pas d'autre nom; et quand il répond à la reine que son père s'appelle Polyclète, comment se fait-il qu'il n'ajoute pas que, pour lui, il se nomme de telle ou telle façon? Car enfin, il faut bien qu'il ait un

nom; et M. de Voltaire aurait bien pu lui en trouver un, lui qui en a tant trouvé[1]! Des lecteurs peu familiers avec les rubriques d'une tragédie pourraient bien s'y tromper. Ils lisent qu'on vient d'amener un garçon qui a commis un meurtre sur la grand'route; ce garçon, à ce qu'ils voient, s'appelle Égisthe; mais il dit que ce n'est pas son nom, sans dire quel est le sien. « Ah! disent-ils, l'affaire de ce garçon n'est pas claire : c'est un fieffé brigand, tout jeune qu'il est, et en dépit de ses airs d'innocence! » Voilà, dis-je, ce que des lecteurs inexpérimentés sont exposés à penser; et je crois sérieusement que, pour les lecteurs expérimentés, il vaut encore mieux se faire, dès le début, cette idée du jeune inconnu, que de n'en avoir aucune. Mais qu'on ne me dise pas que cette manière de les renseigner sur son compte est plus habile et plus délicate qu'un prologue à la manière d'Euripide!

(N° L, 20 *octobre* 1767). — Chez Maffei, le jeune homme a deux noms, comme le veut son rôle; il s'appelle Égisthe comme fils de Polydore, et Cresphonte comme fils de Mérope. Dans la liste des personnages, il est cité seulement sous le premier nom; et Becelli, qui a donné une édition de la pièce, fait remarquer, comme un mérite important de cette édition, que la liste y est composée de manière à ne pas trahir le secret de sa naissance[2]. C'est sans doute que les Italiens sont encore plus amoureux des surprises que les Français.

— Mais n'en finirons-nous pas avec *Mérope?* — En vérité, je plains ceux de mes lecteurs qui s'étaient promis de trouver dans cette feuille un journal théâtral varié, bigarré, amusant, plaisant, comme peut l'être un journal de théâtre. Ils s'attendaient à lire des analyses des pièces qu'on joue ici, réduites en petits romans plaisants ou pathétiques; des esquisses biographiques concernant de

1. Allusion malicieuse au nom de Voltaire, pris par le fils du notaire Arouet, et à tant d'autres noms, sous lesquels il se déguise dans ses écrits. (*Trad.*)

2. L'auteur cite ici quelques lignes de l'auteur italien, qui font double emploi avec ce qu'on vient de lire. (*Trad.*)

drôles de créatures, telles que doivent être nécessairement des gens qui s'adonnent à écrire des comédies; des anecdotes divertissantes, et même un peu scandaleuses sur les comédiens et surtout sur les comédiennes. Au lieu de toutes ces bagatelles qu'ils attendaient, ils reçoivent de longs articles de critique, aussi secs que graves, sur de vieilles pièces bien connues; de pesantes dissertations sur ce que doit être une tragédie et sur ce qu'elle ne doit pas être; le tout entremêlé de commentaires sur Aristote. Et ils liraient tout cela? — Je l'ai déjà dit, je les plains; ils ont été bien trompés! Mais, je vous le dis en confidence, j'aime mieux que ce soit eux que moi. Et je le serais très-fort, si l'on me faisait une loi de répondre à leur attente. Non qu'il soit très-difficile d'y répondre; non, en vérité : au contraire, je trouverais cela très-commode, — si cela s'arrangeait mieux avec mes vues.

Cependant il faut franchement que je tâche d'en finir avec *Mérope*.

Je me proposais en réalité seulement de montrer que la *Mérope* de Voltaire n'est rien autre chose au fond que celle de Maffei; et je crois l'avoir montré. Ce qui fait, dit Aristote, que deux ou plusieurs pièces doivent être tenues pour la même pièce, ce n'est pas l'identité du sujet, mais c'est l'identité de l'intrigue et du dénoûment. Ainsi, ce n'est pas parce que Voltaire a travaillé sur le même fond que Maffei que nous devons le regarder purement et simplement comme le traducteur et l'imitateur de ce dernier, mais c'est parce qu'il a traité son sujet exactement de la même manière. Maffei ne s'est pas borné à restaurer la Mérope d'Euripide; il en a fait une à lui : car il s'est entièrement écarté du plan d'Euripide, et il a remanié toute la fable dans le dessein de faire une pièce sans galanterie, où tout l'intérêt reposât sur l'amour maternel. Qu'il ait bien ou mal fait, ce n'est pas ici la question; il suffit qu'il ait remanié sa fable. Quant à Voltaire, il a emprunté à Maffei toute la fable ainsi remaniée.

Mérope n'est point mariée avec Polyphonte, emprunt;

les raisons politiques pour lesquelles le tyran croit devoir, au bout de quinze ans, presser tout à coup ce mariage, emprunt; le fils de Mérope ne se connaît pas lui-même, emprunt; la manière dont celui-ci se dérobe à son père adoptif et les motifs de cette résolution, emprunt; l'affaire qui amène Égisthe à Messène sous l'inculpation de meurtre, emprunt; le malentendu qui le fait supposer meurtrier de lui-même, emprunt; les mouvements confus de l'amour maternel, qui portent au premier abord Mérope vers Égisthe, emprunt; le prétexte allégué pour obtenir qu'Égisthe périsse sous les yeux de Mérope et de sa main, à savoir, d'arriver à la découverte de ses complices, emprunt : en un mot, toute l'intrigue de Voltaire n'est qu'un emprunt fait à Maffei. Et ne lui a-t-il pas emprunté aussi tout le dénoûment? Car c'est de lui qu'il a tiré l'idée de lier à l'action le sacrifice où Polyphonte devait être immolé. Maffei en a fait une solennité nuptiale, et peut-être n'a-t-il condamné son tyran à succomber au moment même de son union avec Mérope que pour rendre ce sacrifice plus naturel. Maffei a imaginé, Voltaire a copié.

Il est vrai que Voltaire a donné à diverses circonstances empruntées de Maffei une tournure différente. Par exemple, Polyphonte, dans Maffei, règne déjà depuis quinze ans : Voltaire fait durer les troubles à Messène depuis quinze grandes années, et maintient l'État, durant tout ce temps, dans l'anarchie la plus invraisemblable. Chez Maffei, Égisthe est attaqué sur la route par un brigand : Voltaire le fait surprendre par deux inconnus dans le temple d'Hercule; et ceux-ci lui cherchent querelle parce qu'il implore Hercule en faveur des Héraclides, le dieu du temple, en faveur de ses descendants ! Ce qui rend Égisthe suspect, chez Maffei, c'est un anneau; chez Voltaire, c'est une armure; etc. Mais tous ces changements ont rapport aux bagatelles les plus insignifiantes, presque toutes en dehors de la pièce, et qui n'ont aucune influence sur son économie. Et cependant je ne demanderais pas mieux que de les compter à Voltaire pour des marques de son génie

créateur, si je trouvais qu'il eût su pousser jusqu'à leurs conséquences les changements qu'il a cru devoir introduire.

Je m'expliquerai en prenant l'un des exemples que j'ai cités. Égisthe, chez Maffei, est attaqué par un brigand, qui saisit le moment où il se voit seul avec lui sur la route, non loin d'un pont sur le Pamise; Égisthe tue le brigand et jette son corps dans le fleuve, parce que, si le corps est trouvé sur la route, il craint qu'on ne poursuive le meurtrier, et qu'on ne le reconnaisse pour tel. Voltaire se dit : « Un voleur qui veut détrousser un prince, est une image trop basse pour un parterre aussi noble et aussi délicat que le mien; il vaut mieux faire de ce voleur un mécontent, qui en veut à la vie d'Égisthe, parce que celui-ci est un partisan des Héraclides. Et pourquoi un seul? Plutôt deux; l'exploit d'Égisthe n'en sera que plus grand, et si nous supposons que le plus âgé des deux assaillants échappe, on pourra dans la suite supposer que c'était Narbas. » — Très-bien, mon bon monsieur; mais continuons. Quand Égisthe a tué l'un de ces mécontents, que fait-il? — Il porte aussi le corps dans l'eau. — Aussi? Mais comment? pourquoi? De la route déserte dans le fleuve, cela se comprend; mais du temple dans le fleuve? Il n'y avait donc personne qu'eux dans ce temple? Mais soit : ce n'est pas là ce qu'il y a de plus bizarre dans l'affaire. On peut encore s'expliquer le « comment; » mais le « pourquoi? » L'Égisthe de Maffei porte le corps dans le fleuve, parce qu'il craint autrement d'être poursuivi et découvert; parce qu'il croit qu'une fois le corps écarté, rien ne pourra révéler son action; qu'elle se trouvera ensevelie dans la rivière avec le corps. Mais l'Égisthe de Voltaire peut-il avoir la même pensée? Nullement; ou bien il n'aurait pas fallu que l'autre s'échappât. Cet homme se tiendra-t-il pour satisfait d'avoir sauvé sa vie? Quelque craintif qu'il soit, n'observera-t-il pas Égisthe de loin? Ne le poursuivra-t-il pas de ses cris jusqu'à ce que d'autres l'arrêtent? Ne l'accusera-t-il pas et ne portera-t-il pas témoignage contre lui? Que sert donc au meurtrier

d'avoir fait disparaître le *corpus delicti?* Il y a ici un témoin qui peut montrer où il est. Égisthe aurait dû s'épargner cette peine inutile, et courir au plus vite à la frontière, pour la franchir. A vrai dire, il fallait bien que le corps fût précipité dans l'eau à cause de ce qui suit : cela était aussi nécessaire à Voltaire qu'à Maffei. Il ne fallait pas que Mérope pût être tirée de son erreur par la vue de ce corps. Seulement ce qu'Égisthe fait là pour sa propre sûreté, il le fait ici par pure complaisance pour l'auteur. C'est que Voltaire a corrigé la cause, sans s'apercevoir qu'il avait besoin des effets de cette cause, et que ceux-ci ne pouvaient plus naître après cela que du besoin qu'il en avait.

Une seule correction introduite par Voltaire dans le plan de Maffei mérite le nom d'amélioration. C'est celle qu'il a faite en supprimant l'une des deux tentatives de Mérope pour se venger du prétendu meurtrier de son fils, et en amenant, par compensation, la reconnaissance (du côté d'Égisthe), en présence de Polyphonte. A ce trait, je reconnais le poëte; et en particulier, la scène II de l'acte IV est excellente. Je souhaiterais seulement que la division de la reconnaissance, qui devrait en apparence s'accomplir des deux côtés dans la scène IV de l'acte III, eût été ménagée avec plus d'art. En effet Égisthe est subitement entraîné par Euriclès, et le fond du théâtre se ferme derrière lui; ce qui est violent. Cela ne vaut pas un fétu de plus que la fuite précipitée d'Égisthe, dans Maffei; cette fuite dont Voltaire se moque tant par la bouche de son la Lindelle. Et encore cette fuite a-t-elle l'avantage du naturel. Seulement le poëte aurait dû après cela rapprocher tout à coup le fils et la mère, et ne pas nous dérober tout à fait la touchante explosion de leurs sentiments mutuels. Mais peut-être Voltaire n'aurait-il pas divisé la reconnaissance en deux parties, s'il n'avait pas dû étendre sa matière pour en remplir cinq actes. Il se lamente plus d'une fois sur « cette longue carrière de cinq actes, qui est prodigieusement difficile à remplir sans épisodes. »

Et maintenant, en voilà assez pour cette fois sur *Mérope*.

TRENTE-NEUVIÈME SOIRÉE. — *Le Philosophe marié*, de Destouches; *la Nouvelle Agnès*. — Comparaison du *Philosophe marié* avec *le Jaloux désabusé*.

(N° LI, 23 *octobre* 1767). — Le trente-neuvième soir (mercredi, 8 juillet), on a redonné *le Philosophe marié* et *la Nouvelle Agnès*[1].

Chevrier dit[2] que Destouches a tiré sa pièce d'une comédie de Campistron, et que si celui-ci n'avait pas composé *le Jaloux désabusé*, il n'est pas probable que nous eussions jamais eu *le Philosophe marié*. La comédie de Campistron est peu connue chez nous; je ne sache pas qu'elle ait été jouée sur aucun théâtre en Allemagne; il n'en existe non plus aucune traduction. On sera peut-être d'autant plus curieux de savoir ce qu'il y a de fondé dans le dire de Chevrier.

Voici le sujet de la pièce de Campistron en résumé. Un frère a entre ses mains la fortune de sa sœur, qui est considérable; et pour n'avoir pas à la rendre, il voudrait ne pas marier sa sœur. Mais la femme de ce frère est d'un avis meilleur, ou du moins différent; et pour amener son mari à établir sa sœur, elle cherche de toutes manières à le rendre jaloux. Elle reçoit fort gracieusement plusieurs jeunes gens qui, sous le prétexte de rechercher sa belle-sœur, viennent tous les jours chez elle. La ruse réussit : le mari devient jaloux; et afin d'ôter à sa femme le prétexte qu'il croit qu'elle allègue pour avoir autour d'elle ses adorateurs, il se décide enfin à donner son consentement au mariage de sa sœur avec Clitandre, parent de sa femme. C'est par complaisance pour ce jeune homme que celle-ci a joué le rôle de coquette. Le mari voit qu'il a été joué; mais il n'en est pas moins content de voir en même temps que sa jalousie était peu fondée.

1. Voyez la cinquième Soirée et la septième, p. 49 et 59.
2. *L'Observateur des Spectacles*, t. II, p. 135. (*Note de l'auteur.*)

Quel rapport y a-t-il entre ce sujet et celui du *Philosophe marié?* Entre les sujets, aucun. Mais il y a, dans le second acte de la pièce de Campistron, une scène entre Dorante (c'est le nom du jaloux) et Dubois, son secrétaire, qui montrera tout de suite ce que Chevrier a voulu dire.

DUBOIS (*à part*). Que diable est tout ceci?
DORANTE. Tu vois que ma tristesse
A changé mon humeur et m'accable sans cesse.
Rien de ce que j'aimais ne flatte mes désirs;
Et le sort m'a donné, pour finir mes plaisirs,
Un bourreau de mes jours, un tyran de mon âme...
DUBOIS. Quel est-il, ce tyran ou ce bourreau?
DORANTE. Ma femme.
DUBOIS. Votre femme, monsieur?
DORANTE. Tu n'en dois plus douter :
Elle me cause un mal que je ne puis dompter;
Je suis désespéré.
DUBOIS. Vous est-elle odieuse?
DORANTE. Ah! plût au ciel! ma vie en serait plus heureuse.
Mon cœur pour mon malheur s'en est laissé charmer,
Et je ne souffre, hélas! que pour la trop aimer!
DUBOIS. En seriez-vous jaloux?
DORANTE. Jusqu'à la frénésie.
DUBOIS. Vous, monsieur, vous frappé de cette fantaisie?
Vous, contre les jaloux déclaré hautement?
DORANTE. Et c'est de là que vient mon plus cruel tourment.
Quand j'entrai dans le monde, une pente fatale
M'entraîna dans le cours de la grande cabale.
Ceux qui la composaient m'instruisant tous les jours,
J'eus bientôt attrapé leurs airs et leurs discours.
J'occupai mon esprit de leurs vaines pensées,
Et blâmant du vieux temps les maximes sensées,
J'en plaisantais sans cesse, et traitais de bourgeois
Ceux qui suivaient encor les anciennes lois.
« Quel est l'homme, disais-je en faisant l'agréable,
« Qui garde pour sa femme un amour véritable?
« C'est aux petites gens à nourrir de tels feux.
« Ah! si l'hymen jamais m'enchaîne de ses nœuds,
« Loin que l'on me reproche une pareille flamme,
« Que je voudrai de bien aux amants de ma femme!

« Que ne croirai-je point devoir à leur amour,
« Sils peuvent, loin de moi, l'amuser tout le jour! »
DUBOIS. Eh! pourquoi teniez-vous cet imprudent langage?
DORANTE. Morbleu! pour imiter les gens du haut étage,
De qui les sentiments, ou faux ou trop outrés,
De la droite raison sont toujours égarés.
Connu sur ce pied-là, pour plaire à ma famille,
Je m'engage, j'épouse une petite fille,
De qui l'air enfantin et l'ingénuité
Ne prenaient sur mon cœur aucune autorité.
Je crus la voir toujours avec indifférence.
Malheureux! de ses traits j'ignorais la puissance.
Sa beauté s'est accrue; et sa possession,
Loin de me dégoûter, a fait ma passion.
DUBOIS. Vous y voilà donc pris?
DORANTE. Je n'ai connu ma flamme
Qu'aux mouvements jaloux qui déchirent mon âme.
De ce trouble secret je me suis étonné,
Et j'ai douté longtemps que mon cœur fût charmé.
Mais enfin j'ai senti toute mon infortune.
Je crains tous mes amis; leur aspect m'importune.
Je n'aspirais jadis qu'à les avoir chez moi,
Leur présence aujourd'hui m'y donne de l'effroi...
(*A part.*)
Pourqoi faut-il aussi qu'un ridicule usage
Souffre des étrangers au milieu d'un ménage?
Sages Italiens, que vous avez raison!...
(*A Dubois.*)
Vingt fainéants sans cesse assiégent ma maison;
Ils content devant moi des douceurs à Célie:
L'un dit qu'elle a bon air, l'autre qu'elle est polie;
Celui-ci, que ses yeux sont faits pour tout charmer,
Que sa grâce jamais ne se peut exprimer;
Celui-là de ses dents vante l'ordre agréable.
Enfin, tous à l'envi la trouvent adorable;
Et la fin d'un discours qui me perce le cœur
Est toujours employée à louer mon bonheur.
DUBOIS. Il est vrai, c'est ainsi que la chose se passe.
DORANTE. Ils portent bien plus loin leur indiscrète audace.
Ils viennent la chercher au sortir de son lit.
Chacun fait là briller ses soins et son esprit.

Ce ne sont que bons mots, que jeux, que railleries,
Que signes, que coups d'œil, et que minauderies.
Ma femme reçoit tout d'un esprit fort humain,
Et je vois quelquefois qu'on lui baise la main.
DUBOIS. On a tort.
DORANTE. Cependant il faut que je l'endure;
Et le public rira si ma bouche en murmure.
Si je montre l'ennui que mon cœur en reçoit,
Les enfants de Paris me montreront au doigt;
Et traité de bizarre et d'époux indocile,
Je serai le sujet d'un heureux vaudeville...

Telle est apparemment la situation où Chevrier a vu une ressemblance avec *le Philosophe marié*. Autant le jaloux de Campistron a honte de laisser éclater sa jalousie, parce qu'il s'est trop égayé auparavant sur cette faiblesse; autant le philosophe de Destouches a honte de faire connaître son mariage, parce qu'il s'est raillé autrefois de tout amour sérieux, et qu'il a proclamé le célibat la seule condition digne d'un homme libre et d'un sage. Il est impossible d'ailleurs que cette mauvaise honte, qui leur est commune, ne les jette pas de temps en temps dans les mêmes embarras. Ainsi, par exemple, celui où se trouve Dorante, chez Campistron, quand il demande à sa femme de le débarrasser de ses insupportables visiteurs, et que celle-ci lui signifie que c'est une chose dont il doit se charger lui-même, est à peu près le même que celui où se trouve Ariste, dans Destouches, lorsqu'il est obligé de dire lui-même au marquis qu'il ne doit pas songer à Mélite. Encore un point : le jaloux de Campistron, lorsque ses amis se raillent en sa présence des jaloux et que lui-même est forcé d'y joindre son mot, souffre à peu près la même torture que le philosophe de Destouches, lorsqu'il s'entend dire qu'il est certainement trop sage et trop avisé pour s'être laissé entraîner à une folie telle que le mariage.

Malgré cela, je ne vois pas pourquoi Destouches, en faisant sa pièce, a dû nécessairement avoir celle de Campistron sous les yeux; et il me semble que nous pourrions

très-bien avoir la première, quand même la seconde n'existerait pas. Les caractères les plus différents peuvent se trouver engagés dans des situations semblables; et comme, dans une comédie, les caractères sont le principal, et que les situations ne sont que des moyens de les mettre en lumière et en jeu, ce sont les caractères et non les situations qu'il faut considérer, quand on veut décider si une pièce mérite le nom d'œuvre originale ou celui de copie. C'est le contraire dans la tragédie, où les caractères sont moins essentiels et où la terreur et la pitié sont surtout produites par les situations. La ressemblance des situations fait donc des tragédies semblables et non des comédies semblables. Au contraire, la ressemblance des caractères rend les comédies semblables, tandis que, dans la tragédie, on n'en tient presque aucun compte.

Le fils de Destouches, qui a donné la magnifique édition des œuvres de son père, imprimée il y a quelques années à Paris, en quatre volumes in-quarto, à l'imprimerie Royale, nous fait part, dans la préface de cette édition, d'une anecdote relative à cette pièce. Le poëte s'était marié en Angleterre, et, pour certains motifs, il avait dû tenir son mariage secret. Une personne de la famille divulgua le secret plus tôt qu'il ne l'aurait voulu; et c'est là ce qui lui inspira l'idée d'écrire *le Philosophe marié*. Si les faits sont vrais (et pourquoi n'en croirions-nous pas le témoignage d'un fils?), le prétendu emprunt fait à Campistron n'est plus qu'une chimère qui s'évanouit.

QUARANTIÈME SOIRÉE. — *Le Triomphe des honnêtes femmes*, de Schlegel. Autres comédies du même auteur. Éloge de celle-ci.

(N° LII, 27 *octobre* 1767). — Le quarantième soir (jeudi, 9 juillet), on a joué *le Triomphe des honnêtes Femmes*, de Schlegel.

Cette comédie est incontestablement une des meilleures pièces originales que nous ayons en allemand. Elle a été, autant que je puis le savoir, la dernière œuvre comique du poëte; elle est infiniment supérieure à ses sœurs aînées, et témoigne de la maturité du talent de l'auteur. Son premier essai de jeunesse fut *l'Oisif affairé*, qui eut le sort qu'ont tous les essais de ce genre. Quant aux personnes qui ont trouvé dans cette pièce trop d'esprit, puisse le démon de l'esprit ne pas leur faire expier leur erreur! C'est le bavardage le plus froid, le plus ennuyeux, le plus banal qu'on puisse entendre dans la maison d'un pelletier de Meiszen. Je ne sache pas que cette pièce ait jamais été représentée, et je doute qu'on en pût soutenir la représentation. *Le Mystérieux* vaut beaucoup mieux; cependant ce n'est pas le personnage mystérieux que Molière a dessiné dans le passage d'où Schlegel prétendait avoir tiré l'idée de cette pièce[1]. Celui de Molière est un fat qui veut se donner un air d'importance; celui de Schlegel est une bonne bête de brebis qui veut faire le renard pour n'être pas dévorée par le loup. De là vient qu'il a tant de ressemblance avec *le Méfiant*, que Cronegk a mis plus tard sur la scène. Mais ces deux caractères, ou plutôt ces deux nuances du même caractère, ne sauraient se trouver que dans des âmes petites et misérables, ou plutôt laides et dépourvues d'humanité : de sorte que la peinture qu'on en peut faire éveille nécessairement la pitié et l'aversion plutôt que le rire. Du reste, *le Mystérieux* a été représenté ici; mais on m'a assuré, et je n'ai pas de peine à le croire, qu'on l'a trouvé plutôt niais que risible.

1. C'est des pieds à la tête un homme tout mystère,
Qui vous jette en passant un coup d'œil égaré,
Et, sans aucune affaire, est toujours affairé.
Tout ce qu'il vous débite en grimaces abonde;
A force de façons il assomme le monde.
Sans cesse il a tout bas, pour rompre l'entretien,
Un secret à vous dire, et ce secret n'est rien;
De la moindre vétille il fait une merveille,
Et, jusques au bonjour, il dit tout à l'oreille.
(*Le Misanthrope*, act. II, sc. v.)

Le Triomphe des honnêtes Femmes, au contraire, a toujours obtenu, partout où il a été représenté, un succès très-remarquable; et ce succès est dû à de vraies beautés. Ce n'est pas l'effet de la surprise d'une brillante exécution, puisque personne n'a rien retranché de son estime après la lecture de la pièce. Ceux qui l'ont lue d'abord y trouvent encore plus de plaisir en la voyant représentée; et ceux qui l'ont vue d'abord à la scène y trouvent encore plus de plaisir en la lisant. Les critiques les plus sévères ont mis cette pièce autant au-dessus des autres ouvrages de l'auteur, que ceux-ci en général au-dessus du fatras ordinaire des comédies allemandes.

« J'ai lu, dit l'un d'eux[1], *l'Oisif affairé* : les caractères m'en ont paru entièrement tirés de l'expérience; nous voyons tous les jours de ces oisifs, et des mères également infatuées de leurs enfants, et des visites insipides comme celles-là, et des lourdauds de pelletiers de cette espèce. C'est bien là le genre de vie, la manière de penser et d'agir des gens de la moyenne classe en Allemagne. L'auteur a fait son devoir; ils nous les a peints tels qu'ils sont. Seulement, je bâillais d'ennui. — J'ai lu ensuite *le Triomphe des honnêtes femmes* : quelle différence! Ici, je trouve de la vie dans les caractères, du feu dans l'action, de l'esprit vrai dans les conversations, et partout le ton du savoir-vivre. »

Le principal défaut que le même critique a relevé dans cette pièce, c'est que les caractères en eux-mêmes ne sont pas allemands. Et, malheureusement, il faut bien le reconnaître. Mais nous sommes déjà trop habitués, dans nos comédies, à ne voir que des mœurs étrangères et particulièrement des mœurs françaises, pour que l'exemple de Schlegel puisse nous nuire beaucoup.

« Nicandre, dit le critique, est un aventurier français, qui part en conquête, en veut au repos de toutes les femmes, sans

1. Lettres sur la Littérature contemporaine (*Briefe, die neueste Litteratur betreffend*), 21e livr., p. 133. (*Note de l'auteur.*) — L'article est de Moses Mendelssohn. Sur ce recueil, voyez L. Crousle, *Lessing*, etc., p. 107 et suiv. (*Trad.*)

être sérieusement épris d'aucune, cherche à troubler tous les bons ménages, à séduire toutes les femmes et à se faire craindre de tous les maris; et qui, avec tout cela, n'a pas mauvais cœur. C'est la corruption régnante des mœurs et des idées qui paraît l'avoir entraîné. Loué soit Dieu, de ce qu'un Allemand ne pourrait adopter ce genre de vie sans avoir le cœur le plus pervers du monde!

« Hilaria, femme de Nicandre, abandonnée par lui un mois après la noce, et qu'il n'a pas vue depuis dix ans, s'avise de se mettre à sa recherche. Elle s'habille en homme, et le suit, sous le nom de Philinte, dans toutes les maisons où il cherche aventure. Philinte a plus d'esprit, de vivacité et d'effronterie que Nicandre. Les femmes ont un faible pour Philinte, et aussitôt qu'il montre sa personne hardie et cependant élégante, Nicandre demeure comme paralysé. Cela donne lieu à des situations très-vives. L'invention est jolie : le double caractère du personnage est bien dessiné et heureusement mis en action; mais l'original de cette contrefaçon de petit-maître n'est certainement pas allemand.

« Au reste, poursuit le critique, ce qui me déplaît dans cette comédie, c'est le caractère d'Agénor. Pour compléter le triomphe des honnêtes femmes, cet Agénor représente le mari sous une face trop laide en vérité. Il tyrannise indignement l'innocente Julienne, et se fait réellement un plaisir de la tourmenter. Toujours morose quand il se montre, toujours prêt à se railler des larmes de sa femme offensée, se défiant de ses caresses, assez méchant pour chercher à ses paroles et à ses actes les plus innocents une interprétation malveillante; jaloux, dur, impitoyable et de plus, selon les apparences, amoureux des chambrières de sa femme; un pareil personnage est beaucoup trop vicieux pour que nous puissions le croire si vite corrigé. L'auteur lui donne un rôle secondaire, où les replis de son misérable cœur ne peuvent se développer suffisamment. On le voit en fureur sans que ni Julienne ni le lecteur puissent savoir où il en veut venir. L'auteur n'a pas eu non plus assez d'espace pour préparer et expliquer convenablement son changement de caractère. Il aurait dû se contenter de le présenter, en quelque sorte, en passant, parce que l'action principale se concentrait sur Nicandre et Philinte. Catherine, cette généreuse femme de chambre de Julienne, qu'Agénor avait poursuivie, a bien raison de dire à la fin de la pièce : « Les conver-

sions les plus promptes ne sont pas toujours les plus sincères. Au moins tant que cette fille sera dans la maison, je ne saurais compter sur rien. »

Je suis heureux de voir que la meilleure comédie que nous possédions en Allemagne est tombée aux mains du meilleur juge que nous ayons. Et cependant c'était peut-être la première fois qu'il jugeait une comédie[1].

QUARANTE ET UNIÈME SOIRÉE. — *Cénie* et *l'Homme à l'Heure*. — Mme de Graffigny et l'abbé de Voisenon. Opinion de J.-J. Rousseau sur les talents des femmes.

(N° LIII, 3 *novembre* 1767). — Le quarante et unième soir (vendredi, 10 juillet), on a redonné *Cénie* et *l'Homme à l'heure*[2].

« *Cénie*, dit sans hésiter Chevrier[3], porte le nom de Mme de Graffigny; mais c'est l'œuvre de l'abbé de Voisenon. La pièce était d'abord en vers; mais comme Mme de Graffigny, qui ne s'avisa de se faire auteur qu'à l'âge de cinquante-quatre ans, n'avait jamais écrit un vers de sa vie, *Cénie* fut mise en prose. Mais l'auteur, ajoute-t-il, y a laissé quatre-vingt-un vers qui y existent dans leur entier. »

Il s'agit sans doute de vers semés çà et là, qui ont perdu leur rime, mais qui ont conservé la mesure des syllabes. Cependant si Chevrier n'avait pas d'autre preuve que la pièce eût été en vers, il est bien permis d'en douter. Les vers français en général se tiennent si près de la prose, qu'il faudrait se donner bien de la peine, si peu qu'on écri-

1. C'est à Lessing que l'Allemagne doit Mendelssohn, que sa modestie aurait empêché de jamais rien écrire, s'il n'eût été, en quelque sorte, forcé par son ami. Voy. *Lessing*, par L. Crouslé, p. 83. (*Trad.*)
2. Voy. les Soirées 23 et 29, p. 98 et 110.
3. *L'Observateur des Spectacles*, t. I, p. 211. (*Note de l'auteur.*)

vît en style soigné, pour ne pas rencontrer des vers tout faits, auxquels il ne manque que la rime. Et c'est surtout aux personnes qui ne font pas de vers que de pareils vers peuvent échapper, par cela même qu'elles n'ont pas l'oreille faite à la mesure, et qu'elles ne savent pas plus les éviter que les trouver.

Mais à quels signes peut-on reconnaître que *Cénie* ne saurait être d'une femme?

« Les femmes en général, dit Rousseau[1], n'aiment aucun art, ne se connoissent à aucun, et n'ont aucun génie. Elles peuvent réussir aux petits ouvrages, qui ne demandent que de la légèreté d'esprit, du goût, de la grâce, quelquefois même de la philosophie et du raisonnement. Elles peuvent acquérir de la science, de l'érudition, des talens, et tout ce qui s'acquiert à force de travail. Mais ce feu céleste qui échauffe et embrase l'âme, ce génie qui consume et dévore, cette brûlante éloquence, ces transports sublimes qui portent leurs ravissemens jusqu'au fond des cœurs, manqueront toujours aux écrits des femmes. »

Ainsi, ces qualités manquent aussi dans *Cénie?* Ou bien, si elles n'y manquent pas, *Cénie* doit être nécessairement l'œuvre d'un homme? Rousseau lui-même n'oserait tirer cette conclusion. Il aime mieux dire qu'il ne veut pas refuser à une femme en particulier ce qu'il croit devoir refuser aux femmes en général[2]. Et il dit ces paroles justement à propos de *Cénie;* précisément dans l'endroit où il présente Mme de Graffigny comme l'auteur de cette pièce. Remarquez d'ailleurs que Mme de Graffigny n'était pas son amie; qu'elle avait mal parlé de lui, et qu'il s'était plaint d'elle dans ce même passage. Et cependant, il aime mieux la déclarer une exception dans son sexe, que de faire la moindre allusion au propos de Chevrier; ce qu'il aurait certainement eu le courage de faire, s'il n'eût été convaincu du contraire.

1. Lettre à d'Alembert, p. 193. (*Note de l'auteur.*)
2. « Ce n'est pas à une femme, mais aux femmes que je refuse les talens des hommes. » *Ibid.*, p. 78.

Chevrier a bien d'autres renseignements secrets pour rabaisser les gens. Ce même abbé, à ce qu'il prétend savoir, a travaillé aussi pour Mme Favart. C'est lui qui a fait l'opéra-comique d'*Annette et Lubin*, et non pas elle, « cette actrice qui savait à peine lire, » dit Chevrier. Il tire sa preuve d'un pot-pourri sur ce sujet, qui circula dans Paris; et il est absolument vrai que les pots-pourris comptent parmi les documents les plus dignes de foi dans l'histoire de France.

On s'explique encore pourquoi un ecclésiastique se serait servi d'un pseudonyme pour lancer dans le monde un opéra rempli d'amour. Mais pourquoi n'aurait-il pas reconnu *Cénie*, que peu de sermons valent, à mon avis? Cela est difficile à comprendre. Cet abbé a d'ailleurs fait représenter et imprimer plus d'une pièce, dont tout le monde sait qu'il est l'auteur, et dont pas une n'approche de *Cénie*. S'il voulait faire une galanterie à une dame de cinquante-quatre ans, croit-on qu'il ne pouvait rien trouver à lui offrir, si ce n'est son meilleur ouvrage?

QUARANTE-DEUXIÈME SOIRÉE. — *L'École des Femmes*, de Molière. Réponse à une critique de Voltaire sur cette comédie.

Le quarante-deuxième soir (lundi, 13 juillet), on a représenté *l'Ecole des Femmes*, de Molière.

Molière avait déjà donné *l'Ecole des Maris*, lorsqu'il donna *l'Ecole des Femmes*, en 1662. Ceux qui ne connaissent pas ces deux pièces se tromperaient bien, s'ils croyaient qu'on y prêche aux maris et aux femmes leurs devoirs. Ce ne sont que deux farces spirituelles, où deux jeunes filles, dont l'une est élevée avec rigidité et l'autre maintenue dans une simplicité extrême, attrapent deux vieux benets[1]. Les deux pièces devraient également s'ap-

1. Est-il nécessaire de montrer l'inexactitude de cette analyse? Ce qui suit ne prouvera que trop combien les intentions de Molière ont échappé à la sagacité du critique allemand. (*Trad.*)

peler *l'Ecole des Maris*, si Molière s'est borné à vouloir enseigner que la fille la plus sotte a toujours assez d'esprit pour tromper, et qu'on gagne encore moins par la contrainte et par la surveillance que par l'indulgence et le laisser faire. En réalité, il n'y a pas grand'chose à apprendre pour le sexe féminin dans *l'Ecole des Femmes*, à moins que Molière, en donnant ce titre à sa pièce, n'ait eu en vue les règles du mariage qu'on trouve dans la scène II de l'acte III; et encore les devoirs des femmes y sont-ils plutôt tournés en ridicule.

« Les deux sujets les plus heureux de tragédie et de comédie, dit Trublet[1], c'est *le Cid* et *l'École des Femmes*. Mais l'un et l'autre ont été traités par Corneille et par Molière, lorsque ces auteurs n'étoient pas encore dans toute leur force. Je tiens, ajoute-t-il, cette observation de M. de Fontenelle. »

Trublet aurait au moins dû demander à M. de Fontenelle comment il l'entendait. Ou, si cette parole était parfaitement claire pour lui, il aurait dû au moins ajouter deux mots pour l'expliquer à ses lecteurs. Pour moi, je reconnais que je ne vois pas du tout le sens de cette énigme. Je crois que Fontenelle n'a pas su ce qu'il disait ou que Trublet l'a entendu de travers.

Admettons cependant, selon l'opinion de ces messieurs, que le sujet de *l'Ecole des Femmes* est on ne peut plus heureux et que Molière est resté au-dessous dans l'exécution : alors celui-ci n'aurait pas grand'chose à s'attribuer dans toute la pièce. Car le sujet n'est pas de lui : il est tiré en partie d'un conte espagnol, qu'on trouve dans Scarron, sous ce titre : *La Précaution inutile;* et en partie des *Facétieuses nuits* de Straparole[2], où un amoureux confie tous les jours à un de ses amis les progrès qu'il a faits auprès de sa maîtresse, sans se douter que cet ami est son rival.

1. *Essais de Littérature et de Morale*, t. IV, p. 295. (*N. de l'aut.*) — P. 372 de la vre édition, 1760. (*Trad.*)

2. Traduites en français par J. Louveau et P. de Larivey. Paris, Jannet, 1857. (*Trad.*)

L'*École des Femmes* était, dit M. de Voltaire, « une pièce d'un genre tout nouveau, laquelle, quoique toute en récits, est ménagée avec tant d'art, que tout paraît être en action[1]. »

Si c'est en cela que consistait la nouveauté, on a bien fait de laisser tomber ce nouveau genre. Qu'on y mette plus ou moins d'art, un récit est toujours un récit, et nous voulons voir sur le théâtre des actions réelles. — Mais est-il bien vrai que tout y est en récit et « paraît » seulement y être en action? — Voltaire n'aurait pas dû ressusciter cette vieille objection; ou, au lieu de l'envelopper dans une louange apparente, il aurait dû au moins y ajouter la réponse que Molière y a faite lui-même, et qui est très-juste. C'est que, grâce à la constitution intime du sujet, les récits y sont des actions réelles; on y trouve tout ce qu'on doit demander à une action comique, et ce n'est qu'une dispute de mots que de leur contester ce titre[2]. Car il s'agit bien moins des faits qui sont rapportés que de l'impression qu'ils font sur le vieillard trompé, quand il les apprend. C'était surtout le travers de ce vieillard que Molière voulait représenter; il faut donc que nous voyions comment il se comporte en présence du malheur qui le menace; et c'est ce que nous n'aurions pas vu aussi bien si le poëte avait mis sous nos yeux les choses qu'il met en récit, et en récit celles qu'il met sous nos yeux. Le déplaisir qu'Arnolphe éprouve, la contrainte qu'il s'impose pour le cacher; le ton sarcastique qu'il prend, quand il croit avoir mis obstacle aux progrès d'Horace; la stupéfaction, la rage silencieuse où nous le voyons quand il apprend qu'Horace a néanmoins heureusement poursuivi son dessein: ce sont là des actions, et des actions beaucoup plus comiques que tout ce qui se passe derrière la scène. Même quand Agnès raconte comment elle a fait connaissance avec Horace, il y a beaucoup plus d'action dans ce récit

1. *Vie de Molière*, avec des fragments sur ses ouvrages; Paris, 1739. (*Trad.*)
2. *Critique de l'École des Femmes.* — Dorante : « Les récits eux-mêmes y sont des actions suivant la constitution du sujet. » (*Note de l'auteur.*)

qu'il n'y en aurait si nous voyions réellement cette connaissance se faire sur la scène.

Ainsi, au lieu de dire que, dans *l'Ecole des Femmes*, tout paraît en action, quoique tout soit en récit, je crois que je pourrais dire à meilleur droit que tout y est en action, bien que tout y paraisse être en récit.

QUARANTE-TROISIÈME SOIRÉE. — *L'École des Mères*, de La Chaussée.

QUARANTE-QUATRIÈME SOIRÉE. — *Le Comte d'Essex*, de Th. Corneille. — De diverses pièces sur le même sujet : pièces anglaises. — L'*Essex* de Banks : analyses et citations. Des soufflets au théâtre. De la tragi-comédie. Du style qui convient à la tragédie. — *Mourir pour sa Dame*, ou *le Comte d'Essex*, tragédie espagnole : analyse et extraits. — De la division des tragédies espagnoles en *journées*. Des *glossas* espagnoles. Des tragédies espagnoles modernes. Des tragédies françaises et de la bienséance. Opinion de Lope de Vega sur le mélange des genres; opinion de Wieland. — *Agathon*. — L'art et la nature.

(N° LIV, 6 *novembre* 1767). — Le quarante-quatrième soir (15 juillet), on a donné de nouveau *le Comte d'Essex*[1].

Les Anglais ont aimé de tout temps à porter les événements de leur propre histoire[2] sur leur théâtre; on peut donc aisément supposer qu'ils ne manquent pas de tragédies sur ce sujet. La plus ancienne est de John Banks. Elle a pour titre : *l'Infortuné Favori* ou *le Comte d'Essex*. Elle parut sur le théâtre en 1682 et obtint l'approbation universelle. A cette époque, les Français avaient déjà trois *Essex :* celui de la Calprenède (1638), celui de Boyer (1678), et celui de Thomas Corneille (même année). Si

1. Voy. la trentième soirée, p. 111 et suiv.

2. Il y a dans le texte *domestica facta*. C'est un emprunt fait à Horace, qui veut louer les Romains pour s'être affranchis de l'imitation des Grecs dans la comédie. *Art poét.*, v. 287. (*Trad.*)

pourtant les Anglais voulaient contester aux Français, même sur ce point, l'honneur de les avoir devancés, ils pourraient à la rigueur citer le *Philotas* de Daniel, tragédie qui parut en 1611, et où l'on croyait trouver, sous des noms d'emprunt, l'histoire et le caractère du comte[1].

Banks semble n'avoir connu aucun de ses prédécesseurs français. Il a suivi pas à pas une nouvelle qui porte le titre d'*Histoire secrète de la reine Elisabeth et du comte d'Essex*[2]. Il a trouvé toute la matière si bien préparée, qu'il n'a eu qu'à la mettre en dialogue, et à lui donner la forme dramatique. Voici tout le plan, extrait en partie de l'auteur de l'ouvrage cité en note. Peut-être ne sera-t-il pas désagréable à mes lecteurs de pouvoir le comparer à la pièce de Corneille.

Afin d'exciter plus vivement notre pitié pour le malheureux comte et d'excuser la violente inclination que la reine montre pour lui, on lui attribue toutes les plus hautes qualités d'un héros; il ne lui manque, pour être un caractère parfait, que de savoir mieux dominer ses passions. Burleigh, premier ministre de la reine, est très-jaloux de l'honneur de sa souveraine, et porte envie au comte à cause des marques de faveur dont elle l'accable. Aussi s'applique-t-il constamment à le rendre suspect. Il trouve un fidèle allié dans la personne de sir Walter Raleigh, qui n'est pas moins ennemi du comte. Tous deux sont encore excités par la méchante comtesse de Nottingham, qui a d'ailleurs aimé le comte; mais ne pouvant espérer d'être payée de retour, elle cherche à perdre celui qu'elle ne peut posséder. Le naturel emporté du comte ne leur donne que trop beau jeu, et ils arrivent à leur but de la manière suivante.

La reine avait envoyé le comte, comme généralissime, avec une armée très-considérable, contre Tyron, qui avait soulevé en Irlande une révolte redoutable. Après quelques escarmouches peu importantes, le comte s'est vu forcé d'entrer en négociation avec l'ennemi, parce que ses troupes étaient très-affaiblies par les fatigues et les maladies, tandis que Tyron avec ses gens occupait une position très-avantageuse. Comme cette négocia-

1. Cibbers' *Lives of the English Poets*, vol. I, p. 147. (*Note de l'auteur.*)
2. *The Companion to the Theatre*, vol. II, p. 99. (*Note de l'auteur.*)

tion entre les deux chefs avait été toute verbale et sans témoins, elle est représentée à la reine comme très-compromettante pour son honneur : nul doute, disait-on, qu'Essex ne soit secrètement d'intelligence avec les rebelles. Burleigh et Raleigh, avec quelques autres membres du parlement, demandent à la reine l'autorisation d'accuser le comte de haute trahison. Mais loin d'y consentir, elle se montre très-irritée d'une semblable démarche. Elle rappelle les anciens services rendus par le comte à l'État, et déclare qu'elle a horreur de l'ingratitude et de la méchanceté jalouse de ses accusateurs. Le comte de Southampton, ami sincère d'Essex, prend en même temps de la manière la plus vive sa défense; il loue hautement la justice de la reine, qui ne laisse pas opprimer un tel homme; et pour cette fois ses ennemis sont réduits au silence. (1er acte.)

Cependant la reine n'est rien moins que satisfaite de la conduite du comte; elle lui fait donner l'ordre de réparer ses fautes et de ne pas quitter l'Irlande avant d'avoir chassé jusqu'au dernier des rebelles et rétabli la tranquillité dans le pays. Mais Essex, qui n'est pas resté sans savoir les accusations dont ses ennemis ont essayé de le noircir auprès d'elle, est trop impatient de se justifier; et, après avoir contraint Tyron à déposer les armes, il arrive, malgré la défense expresse de la reine, en Angleterre. Cette démarche irréfléchie cause autant de joie à ses ennemis que d'inquiétude à ses amis. Les suites qu'elle peut avoir font surtout trembler la comtesse de Rutland, avec qui il est secrètement marié. Mais la reine en est plus troublée que personne; car cette imprudence lui ôte tout prétexte pour défendre le comte, à moins de trahir une tendresse qu'elle voudrait cacher au monde entier. Le sentiment de sa dignité, auquel se joint son orgueil naturel, et l'amour secret qu'elle lui porte soulèvent dans son cœur le combat le plus cruel. Elle lutte longtemps avec elle-même : enverra-t-elle le téméraire à la Tour, ou bien fera-t-elle venir le cher coupable et lui permettra-t-elle de se justifier en sa présence? Enfin, elle se résout à ce dernier parti, mais non sans faire ses réserves. Elle le verra, mais elle le recevra de manière à lui faire perdre l'espoir d'obtenir de sitôt le pardon de sa désobéissance. Burleigh, Raleigh et Nottingham assistent à l'entrevue. La reine s'appuie sur cette dernière et semble absorbée dans sa conversation, sans regarder une seule fois le comte. Après l'avoir laissé un moment agenouillé devant elle, elle quitte

brusquement l'appartement et ordonne à tous ceux qui lui sont dévoués de la suivre et de laisser le traître seul. Personne n'ose lui désobéir; Southampton lui-même se retire avec elle; mais il revient bientôt avec la désolée Rutland, pour plaindre son ami dans sa disgrâce. Immédiatement après, la reine envoie Burleigh et Raleigh redemander au comte son bâton de commandement; mais il se refuse à le déposer dans d'autres mains que celles de la reine, et les deux ministres sont traités par lui et par Southampton avec beaucoup de mépris. (2e acte.)

La reine, à qui la conduite d'Essex est aussitôt rapportée, se montre extrêmement irritée; mais son esprit demeure encore indécis. Elle ne peut supporter ni les insultes auxquelles Nottingham ose s'emporter contre lui, ni son éloge que l'imprudente Rutland fait d'abondance, parce que son cœur est trop plein. Elle est même encore plus blessée des louanges que des insultes, parce qu'elle y voit la preuve de l'amour de Rutland pour le comte. Cependant, elle ordonne enfin qu'il soit amené devant elle. Il vient et cherche à défendre sa conduite. Mais les motifs qu'il fait valoir paraissent trop faibles à la reine; sa raison n'est pas convaincue. Elle lui pardonne, pour donner satisfaction au sentiment secret qu'elle nourrit pour lui; mais en même temps elle le dépouille de toutes ses dignités, en raison de ce qu'elle croit se devoir comme reine. Alors le comte ne peut plus se contenir; sa violence éclate; il jette le bâton de commandement aux pieds de la reine, et se sert d'expressions qui sentent trop le reproche pour ne pas porter au plus haut degré le courroux d'Élisabeth. Aussi lui répond-elle comme il est naturel de le faire dans la colère: sans s'inquiéter des convenances ni de sa dignité, sans songer aux suites, pour toute réponse, elle lui donne un soufflet. Le comte porte sa main à son épée, et s'il ne se rappelait que c'est une reine et non un roi qui l'a frappé, en un mot, que c'est de la main d'une femme qu'il a reçu un soufflet, rien ne l'empêcherait de se porter à un attentat contre l'auteur de l'insulte. En vain Southampton le conjure de se contenir. Il rappelle encore les services qu'il a rendus à la reine et à l'État; il reproche à Burleigh et à Raleigh leur indigne jalousie et à la reine son ingratitude. Celle-ci se retire en proie à la plus extrême fureur; et personne ne reste avec lui que Southampton, qui lui demeure assez fidèle pour se laisser moins que jamais en ce moment séparer de lui. (3e acte.)

Le comte, réduit au désespoir par son malheur, court comme un fou par les rues de la ville, criant contre l'injustice qu'on lui a faite et injuriant le gouvernement. Le tout est rapporté à la reine avec beaucoup d'exagération, et elle donne l'ordre de s'assurer des deux comtes. On envoie du monde après eux; ils sont arrêtés et emprisonnés à la Tour, jusqu'à ce que leur procès puisse être instruit. Cependant la colère de la reine s'est calmée et a fait de nouveau place à des pensées plus favorables pour Essex. Elle veut donc le voir encore avant qu'il se rende à son interrogatoire, malgré tout ce qu'on lui dit pour l'en dissuader. Comme elle craint que ses attentats ne paraissent malheureusement trop dignes de châtiment, voulant lui sauver au moins la vie, elle lui donne un anneau, avec la promesse de lui accorder tout ce qu'il demandera en échange de cet anneau, dès qu'il le lui renverra. Mais presque aussitôt elle se repent d'avoir été si bonne envers lui, parce qu'elle apprend qu'il est marié avec Rutland; et elle l'apprend de Rutland elle-même, qui vient lui demander la grâce du comte. (4e acte.)

(No LV, 10 *novembre* 1767). — Ce que la reine avait redouté arrive : Essex est déclaré coupable en vertu des lois, et condamné à perdre la tête, ainsi que son ami Southampton. Elisabeth sait bien que, comme reine, elle peut faire grâce au coupable; mais elle croit aussi qu'une pareille grâce spontanément accordée trahirait chez elle une faiblesse qui ne convient pas à une reine. Aussi veut-elle attendre que le comte lui envoie l'anneau et demande lui-même la vie. Cependant elle est impatiente; le plus tôt sera le mieux : elle envoie donc Nottingham lui rappeler qu'il ait à songer à son salut. Nottingham feint d'éprouver pour lui la plus tendre pitié; et il lui confie le précieux gage de son salut, pour le présenter à la reine avec l'humble prière qu'il lui adresse, de lui accorder la vie. Nottingham a tout ce qu'elle désire : il ne dépend plus que d'elle de se venger de l'ingrat qui a méprisé son amour. Au lieu donc d'exécuter la commission dont il l'a chargée, elle le calomnie de la manière la plus méchante, et le dépeint si fier, si hautain, si fermement résolu à ne pas demander grâce, mais à laisser les choses aller à l'extrémité, que la reine peut à peine en croire ses oreilles. Cependant, sur les assurances répétées qu'elle reçoit, pleine de fureur et de désespoir, elle donne l'ordre d'exécuter sur le champ la sentence. La méchante Nottingham lui suggère alors le conseil de faire grâce au comte de Southampton; non qu'elle

soit touchée de son malheur, mais parce qu'elle se figure qu'Essex sentira d'autant plus vivement l'amertume du châtiment, s'il voit que la grâce qu'on lui refuse est accordée à son complice. Dans la même intention, elle conseille aussi à la reine de permettre à la comtesse de Rutland de voir son époux encore une fois avant son exécution. La reine consent aux deux choses, mais pour le malheur de la perfide conseillère; car le comte donne à sa femme une lettre pour la reine qui se trouve justement à la Tour, et qui la reçoit peu après que l'on a emmené le comte. Par cette lettre, elle apprend que le comte a donné l'anneau à Nottingham et lui a fait demander la vie par cette femme perfide. Elle envoie aussitôt l'ordre de suspendre l'exécution; mais Burleigh et Raleigh, qui en étaient chargés, l'avaient tellement précipitée, que le message arrive trop tard. Le comte n'est déjà plus. La reine, hors d'elle-même par l'excès de la douleur, bannit pour jamais de ses yeux l'horrible Nottingham, et témoigne à tous ceux qui se sont montrés les ennemis du comte le plus amer ressentiment. »

Ce plan fait suffisamment voir que, dans l'*Essex* de Banks, il y a beaucoup plus de naturel, de vérité et d'unité que dans celui de Thomas Corneille. Banks a suivi exactement l'histoire; seulement il a resserré davantage certains événements et leur a donné une influence plus immédiate sur le sort final de son héros. Le fait du soufflet est aussi peu inventé que celui de l'anneau; tous deux se trouvent, comme je l'ai déjà fait remarquer, dans l'histoire; seulement le premier est arrivé beaucoup plus tôt et dans une autre occasion, comme on peut aussi le supposer pour le second. Car il est plus vraisemblable que la reine a donné l'anneau au comte dans un temps où elle était entièrement satisfaite de sa conduite. On comprendrait moins qu'elle lui eût donné ce gage de sa faveur justement lorsqu'il l'avait perdue, et que l'occasion d'invoquer ce gage était réellement présente. Cet anneau devait rappeler à la reine combien le comte lui était cher lorsqu'il l'avait reçu d'elle, et ce souvenir était destiné à lui rendre alors tous les titres qu'il pourrait avoir perdus à ses yeux. Mais quel besoin y a-t-il de ce signe, de ce souvenir entre au-

jourd'hui et demain? Croit-elle donc ne pas être maîtresse de ses dispositions favorables même pour quelques heures, puisqu'elle veut s'enchaîner ainsi? Si elle lui a sérieusement pardonné, si elle tient véritablement à lui sauver la vie, pourquoi toute cette comédie? Pourquoi ne pas s'en tenir aux assurances orales? Si elle n'a donné l'anneau à Essex que pour le tranquilliser, ce don l'oblige à lui tenir parole, que l'anneau revienne ou non dans ses mains. Mais si elle l'a donné pour être assurée par le renvoi de l'anneau de la persistance du repentir et de la soumission du comte, comment peut-elle, dans une affaire si importante, s'en rapporter à la plus mortelle ennemie d'Essex? Et Nottingham ne s'était-elle pas montrée sous ce jour peu de temps auparavant en présence de la reine?

Ainsi, de la manière dont Banks a employé l'anneau, il ne produit pas un excellent effet. Il me semble qu'il en ferait un bien plus grand si la reine l'avait complétement oublié, et qu'il lui eût été remis tout à coup, mais trop tard, au moment où déjà d'autres raisons l'auraient convaincue que le comte était innocent ou moins coupable qu'elle ne l'avait cru. Le don de l'anneau aurait dû être de beaucoup antérieur à l'action de la pièce; le comte seul aurait dû y rattacher son espoir. Mais, par générosité, il n'aurait pas voulu en faire usage avant le moment où il voit qu'on ne tient pas compte de sa justification; que la reine est trop prévenue contre lui pour qu'il puisse espérer de la convaincre, et qu'ainsi il doit chercher à toucher son cœur. C'est pendant qu'elle serait déjà émue par ce moyen, que son esprit devrait tout à coup s'ouvrir à la conviction. Elle serait frappée à la fois de l'idée que le comte est innocent et du souvenir de la promesse qu'elle lui avait faite de lui pardonner, fût-il coupable. Mais tout cela ne devrait pas arriver avant qu'elle se trouvât hors d'état de se montrer juste et reconnaissante.

Banks a eu beaucoup plus de bonheur dans la manière dont il a introduit le soufflet dans sa pièce. — « Mais un soufflet dans une tragédie! Que c'est anglais! Que c'est

inconvenant! » — Avant que les lecteurs d'un goût délicat s'en raillent trop vivement, je les prie de se souvenir du soufflet qu'on voit dans *le Cid*. La remarque que M. de Voltaire fait à ce sujet est sous plusieurs rapports digne d'attention.

« On ne donnerait pas aujourd'hui, dit-il, un soufflet sur la joue d'un héros. Les acteurs même sont très-embarrassés à donner ce soufflet. Ils font le semblant. Cela n'est plus même souffert dans la comédie et c'est le seul exemple qu'on en ait sur le théâtre tragique. Il est à croire que c'est une des raisons qui firent intituler *le Cid* tragi-comédie. Presque toutes les pièces de Scudéri et de Boisrobert avaient été des tragi-comédies. On avait cru longtemps en France qu'on ne pouvait supporter le tragique continu sans mélange d'aucune familiarité. Le mot de *tragi-comédie* est très-ancien; Plaute l'emploie pour désigner son *Amphitryon*, parce que si l'aventure de Sosie est comique, Amphitryon est très-sérieusement affligé. »

Quel écrivain que M. de Voltaire! Que ne se permet-il pas? Qu'il aime à montrer partout un peu d'érudition; et comme il y réussit mal le plus souvent!

Il n'est pas vrai que le soufflet du *Cid* soit le seul exemple qu'on en ait sur le théâtre tragique. Ou bien Voltaire n'a pas connu l'*Essex* de Banks, ou bien il a suppposé que le théâtre tragique de sa nation méritait seul ce nom. Il montre son ignorance dans les deux cas et, dans le second, plus de vanité encore que d'ignorance. Ce qu'il ajoute sur le nom de *tragi-comédie* est également inexact. On appelait tragi-comédie une action importante, entre personnes considérables, mais dont le dénoûment était heureux. Tel est *le Cid*, et le soufflet ne fait rien à l'affaire. Car, en dépit du soufflet, Corneille appela ensuite sa pièce une tragédie, dès qu'il eut renoncé au préjugé qui voulait qu'une tragédie dût se terminer par une catastrophe malheureuse. Plaute, il est vrai, emploie le mot *tragico-comœdia;* mais ce n'est que par plaisanterie, et non pour dési-

gner par là un genre particulier; aussi ce mot ne lui a-t-il été emprunté dans ce sens par personne, jusqu'à ce qu'au seizième siècle les poëtes espagnols et italiens se soient avisés de nommer ainsi certaines de leurs productions dramatiques[1].

Et quand Plaute aurait parlé sérieusement en nommant ainsi son *Amphitryon*, ce ne serait pas pour le motif que Voltaire lui attribue. Ce n'est pas parce que la part que Sosie prend à l'action est comique et que celle qu'Amphitryon y prend est tragique, que Plaute aurait préféré appeler sa pièce une tragi-comédie. Car cette pièce est entièrement comique, et nous rions tout autant de l'embarras d'Amphitryon que de celui de Sosie. Mais c'est parce que cette action comique se passe pour la plus grande partie entre personnages plus considérables que ceux qu'on est habitué à voir dans la comédie. Plaute lui-même s'explique là-dessus assez clairement :

Faciam ut commixta sit tragico-comœdia :
Nam me perpetuo facere ut sit comœdia,
Reges quo veniant et di, non par arbitror.
Quid igitur? quoniam hic servus quoque partes habet,
Faciam hanc, proinde ut dixi, tragico-comœdiam[2].

1. Je ne sais pas, il est vrai, qui a précisément le premier employé ce nom; mais je sais d'une manière positive que ce n'est pas Garnier. Hédelin dit : « Je ne sçai si Garnier fut le premier qui s'en servit; mais il a fait porter ce titre à sa *Bradamante*, ce que depuis plusieurs ont imité. » (*Prat. du Théâtre*, liv. II, ch. x.) Ceux qui ont écrit l'histoire du théâtre français auraient dû s'en tenir là et ne rien affirmer de plus. Mais ils transforment la simple supposition d'Hédelin en certitude, et ils félicitent leur compatriote d'une si belle invention. « Voici la première tragi-comédie, ou, pour mieux dire, le premier poëme du théâtre qui a porté ce titre... Garnier ne connoissoit pas assez les finesses de l'art qu'il professoit; tenons-lui cependant compte d'avoir le premier, et sans le secours des anciens, ni de ses contemporains, fait entrevoir une idée qui n'a pas été inutile à beaucoup d'auteurs du dernier siècle. » La *Bradamante* de Garnier est de 1682, et je connais une foule de pièces espagnoles et italiennes beaucoup plus anciennes qui portent ce titre. (*Note de l'auteur.*)

2. « J'en ferai une pièce hybride, une tragi-comédie. Car, pour faire que ce soit d'un bout à l'autre une comédie, quand on y voit paraître des princes et des dieux, cela ne me paraît pas juste.— Mais quoi? un esclave aussi y joue son rôle? — Eh bien, j'en ferai, comme je l'ait dit, une tragi-comédie. » (*Amphitryon*, prologue.)

(N° LVI, 13 *novembre* 1767). — Mais revenons-en au soufflet. — Il est donc établi qu'un soufflet, qu'un homme d'honneur reçoit d'un égal ou d'un supérieur, est une offense si déshonorante, que toute la satisfaction que les lois peuvent lui accorder est inutile. Cette offense ne peut pas être punie par un tiers, elle veut être vengée par l'offensé même, et d'une manière aussi personnelle qu'elle a été commise. Est-ce le vrai ou le faux honneur qui le commande? ce n'est pas ici la question. Comme nous l'avons dit, c'est une chose ainsi établie.

Et si cela se passe ainsi dans le monde, pourquoi n'en serait-il pas de même sur la scène? Si les soufflets ont cours dans la société, pourquoi n'auraient-ils pas cours sur le théâtre?

« Les acteurs même, dit M. de Voltaire, sont très-embarrassés à donner le soufflet. » Ils ne seraient pas embarrassés à le donner; mais personne n'aime à recevoir un soufflet, même sous un nom d'emprunt. Le soufflet les met en feu. C'est le personnage qui le reçoit; mais c'est eux qui le sentent. Le sentiment qu'ils éprouvent fait évanouir la fiction; ils perdent contenance; la honte et la confusion s'expriment malgré eux sur leur visage. Ils devraient paraître irrités et ils paraissent ridicules; car tout acteur dont les émotions personnelles luttent avec son rôle nous fait rire.

Ce n'est pas le seul cas où l'on pourrait regretter la suppression du masque. Il n'est pas douteux qu'il est plus aisé à l'acteur, sous le masque, de garder sa contenance : sa personnalité trouve moins d'occasions d'éclater, et, si elle éclate, nous nous en apercevons moins.

Mais que l'acteur se comporte comme il l'entendra en recevant le soufflet. S'il est vrai que le poëte dramatique travaille pour l'acteur, il ne doit pourtant pas s'interdire tout ce que celui-ci trouve peu commode à représenter. Un acteur ne peut pas rougir à volonté, et cependant le poëte peut le lui prescrire; il peut faire dire à l'un qu'il voit l'autre rougir. L'acteur ne veut pas se laisser frapper

au visage; il croit que cela le rend méprisable; il en devient confus; cela le blesse : très-bien! S'il n'a pas encore fait assez de progrès dans son art pour qu'une épreuve semblable ne le rende pas confus, s'il n'aime pas assez son art pour supporter de bonne grâce une légère blessure pour l'amour de l'art, qu'il cherche à échapper à la situation aussi bien qu'il le pourra; qu'il esquive le coup, qu'il mette la main devant : seulement qu'il ne demande pas au poëte de se faire plus de scrupules pour lui qu'il ne s'en fait pour le rôle dont il est chargé. Si le vrai don Diègue, si le vrai Essex doit recevoir un soufflet, quelle objection leurs représentants ont-ils à y faire?

Mais peut-être le spectateur ne veut-il pas voir donner un soufflet? Ou tout au plus consent-il à en voir donner un à un valet, qui n'en est pas particulièrement déshonoré, et pour qui c'est une correction accommodée à sa condition? Mais à un héros! à un héros un soufflet! Quel avilissement, quelle inconvenance! — Et si c'est là justement ce qu'on se propose? Si justement cette inconvenance doit devenir et devient la source des résolutions les plus violentes, de la plus sanglante vengeance? Si toute autre offense était impropre à produire d'aussi terribles effets? Un acte qui, par ses suites, peut devenir si tragique, et qui, entre certaines personnes, le devient nécessairement, sera donc exclu de la tragédie, parce qu'il trouve aussi place dans la comédie et dans la farce? Ce qui nous fait rire ici ne pourra pas ailleurs nous faire trembler?

S'il y a un genre de drame d'où je voudrais plutôt voir bannir les soufflets, ce serait la comédie. Car ici quelles peuvent en être les conséquences? Tragiques? Mais alors elles sont au-dessus de la sphère de la comédie. Ridicules? Alors elles sont au-dessous, et n'appartiennent qu'à la farce. Nulles? Alors ce n'était pas la peine de faire donner des soufflets. On ne voit plus dans celui qui les donne qu'un emportement grossier, et dans celui qui les reçoit, qu'une bassesse servile. Ils restent donc réservés aux deux genres extrêmes, à la tragédie et à la farce; et ce n'est pas

la seule chose qui soit commune à ces deux genres, et qui puisse aussi bien faire rire que faire trembler.

Et je demande à tout homme qui a vu représenter *le Cid*, ou l'a seulement lu avec quelque attention, s'il n'a pas frissonné lorsque le présomptueux comte de Gormas ose frapper ce digne vieillard don Diègue? N'a-t-il pas été saisi de compassion pour l'un et d'indignation contre l'autre? Les funestes et sanglantes conséquences que cet outrage doit entraîner ne frappent-elles pas tout à coup notre esprit, ne le remplissent-elles pas d'anxiété et d'épouvante? Et malgré cela, une action qui produit sur nous de pareils effets ne serait pas tragique?

Si jamais on a ri de ce soufflet, ce ne peut être qu'un des habitués de la galerie, trop familiarisé avec les soufflets, et qui dans ce moment même aurait mérité d'en recevoir un de son voisin. Mais si c'est la contenance maladroite de l'acteur en cet endroit qui a provoqué un sourire involontaire, le spectateur a dû se mordre aussitôt les lèvres; et il s'est hâté de se remettre dans l'état d'illusion, que trouble d'ordinaire une action trop violente.

Je demande d'ailleurs quel est le genre d'outrage qu'on pourrait substituer au soufflet. Pour toute autre offense, il serait au pouvoir du roi de donner satisfaction à l'offensé; et, d'autre part, le fils pourrait refuser d'immoler à son père le père de son amante. Cet outrage est le seul en présence duquel le point d'honneur ôte toute excuse et toute défaite; et toutes les démarches de conciliation que le prince en personne veut tenter demeurent sans succès. Quand le roi fait dire au comte de donner quelque satisfaction à don Diègue, Corneille met dans la bouche du comte cette réponse, très-juste à ce point de vue

> Ces satisfactions n'apaisent point une âme;
> Qui les reçoit n'a rien, qui les fait se diffame;
> Et de tous ces accords l'effet le plus commun,
> C'est de déshonorer deux hommes au lieu d'un.

Il y avait alors peu de temps que l'on avait rendu en

France l'édit contre les duels, et de pareilles maximes l'attaquaient directement. Corneille reçut donc l'ordre de supprimer tout ce passage, et l'acteur ne put le dire. Mais chaque spectateur le rétablissait de mémoire et de sentiment.

Dans *Essex*, le soufflet amène une situation encore plus critique, attendu qu'il est donné par une personne qui n'est point assujettie aux règles de l'honneur. Elle est femme et reine : que peut contre elle l'offensé? A la femme qui a la main trop leste, il répondrait par la raillerie : car une femme n'a le droit ni d'insulter ni de frapper. Mais cette femme est en même temps souveraine, et les offenses venant du souverain sont indélébiles, parce que son rang leur communique une sorte de légitimité. N'est-il donc pas naturel qu'Essex se soulève contre la majesté royale elle-même, et s'emporte contre le rang qui soustrait l'offenseur à sa vengeance? Je ne vois pas sans cela ce qui aurait pu rendre ses derniers attentats vraisemblables. La disgrâce et la privation de ses titres ne pouvaient suffire à le pousser si loin. Mais quand il est mis hors de lui par un traitement si avilissant, nous n'approuvons pas, mais du moins nous excusons les mouvements auxquels il est poussé par le désespoir. La reine même, en se plaçant à ce point de vue, doit reconnaître qu'il est digne de pardon; et pour nous, son sort nous inspire beaucoup plus de compassion qu'il ne paraît en mériter dans l'histoire, où nous le voyons faire par intérêt et par d'autres vues sans élévation ce qu'il ne fait ici que dans la première chaleur de l'honneur blessé.

La querelle où Essex reçut le soufflet s'éleva, dit l'histoire, sur le choix d'un roi d'Irlande. Voyant que la reine tenait ferme dans son opinion, il lui tourna le dos avec un geste très-dédaigneux. Au même moment, il sentit la main de la reine sur sa joue, et porta la sienne à son épée. Il jura qu'il ne pouvait ni ne devait supporter cet affront; qu'il ne l'aurait pas même supporté du roi Henri, père d'Élisabeth; et c'est ainsi qu'il quitta la cour. La lettre qu'il écrivit à ce sujet au chancelier Égerton est écrite avec

la plus noble fierté, et il paraissait fermement résolu à ne jamais revoir la reine. Cependant nous le retrouvons bientôt après en pleine faveur et jouant à tous égards le rôle d'un favori ambitieux. Si cette réconciliation était sérieuse, elle nous donne une fort mauvaise idée de lui; — et une idée qui ne vaut guère mieux, si c'était un déguisement. Dans ce dernier cas, Essex était un traître, qui acceptait tout, en attendant qu'il se crût parvenu à son but. Un misérable pot-de-vin, que la reine lui enleva, finit par l'irriter bien plus que le soufflet; et le ressentiment qu'il éprouva de cette diminution de ses revenus l'aveugla au point qu'il rompit sans faire aucune réflexion. Le voilà tel que nous le voyons dans l'histoire, et il nous inspire du mépris. Mais ce n'est pas ainsi qu'il nous apparaît chez Banks, qui fait de la révolte d'Essex la conséquence immédiate du soufflet, et qui ne lui attribue d'ailleurs aucun dessein déloyal à l'égard de sa souveraine. Sa faute est l'effet d'une noble chaleur, qu'il regrette, et qui est pardonnée; et s'il n'échappe pas au supplice, dont la reine lui fait grâce, c'est seulement par la méchanceté de ses ennemis.

(N° LVII, 17 *novembre* 1767). — Banks a conservé les expressions mêmes que le soufflet arracha à Essex. Seulement au nom de Henri, il lui fait ajouter « tous les Henris du monde, avec tous les Alexandres[1]. » Son Essex est en général trop fanfaron; et il ne s'en faut guère qu'il ne soit aussi gascon que celui du gascon la Calprenède. Avec cela, il montre trop de bassesse dans son malheur, et nous le voyons bientôt aussi rampant devant la reine qu'il avait été outrecuidant. Banks l'a trop peint d'après l'expérience

1. Act. III :

. . . . . By all
The subtilty, and women in your sex,
I swear that, had you been a man, you durst not,
Nay your bold father Harry durst not this
Have done. — Why say I him? Not all the Harrys,
Nor Alexander self, were he alive,
Should boast of such a deed on Essex done
Without revenge. . . . . (*Cité par l'auteur.*)

de tous les jours. Un caractère qui s'oublie si aisément n'est plus un caractère, et n'est pas digne de l'imitation dramatique. Dans l'histoire, on peut supposer que ces contradictions sont l'effet d'un déguisement, parce qu'il est rare que l'histoire nous découvre le fond du cœur des personnages; mais, dans le drame, nous voyons le héros trop familièrement pour n'être pas instruits sur-le-champ du fond de ses sentiments, soit qu'ils s'accordent ou ne s'accordent pas avec les actions que nous n'aurions pas attendues de lui. Dans les deux cas, le poëte tragique ne saurait tirer un bon parti d'un héros qui se contredit. Si ce n'est pas par déguisement, le caractère s'évanouit; si c'est par dissimulation, le caractère manque de dignité.

L'auteur n'a pas pu commettre pareille faute dans le caractère d'Élisabeth. Cette femme demeure, dans l'histoire, toujours semblable à elle-même, comme peu d'hommes le sont. Sa tendresse même, son secret amour pour Essex, a été traité avec beaucoup de tact; c'est, en quelque sorte, encore un secret, même dans la pièce. Élisabeth ne se lamente pas, comme dans la tragédie de Corneille, sur la froideur et les mépris du comte, sur ses propres feux et sur sa destinée; elle ne parle pas du poison dont l'ardeur la dévore; elle ne gémit pas de ce que l'ingrat lui préfère une Suffolk, quand elle lui a clairement donné à entendre qu'il ne devait soupirer que pour elle, etc., etc. De pareilles pauvretés ne lui viennent pas sur les lèvres. Elle ne parle jamais en femme amoureuse; mais l'amour dicte ses actions. On ne lui entend pas dire qu'Essex lui a été cher et l'est encore, mais on le voit. Quelques étincelles de jalousie la trahissent; sans cela, on la prendrait simplement pour l'amie du comte.

Avec quel art Banks a su mettre en action les sentiments d'Élisabeth! C'est ce qu'on pourra voir par les scènes suivantes, empruntées au troisième acte.

La reine se croit seule, et songe à la malheureuse contrainte de son rang qui ne lui permet pas de suivre les

inclinations de son cœur. Elle s'aperçoit alors de la présence de Nottingham, qui s'est glissée derrière elle.

La Reine. Toi ici, Nottingham? Je me croyais seule.

Nottingham. Reine, pardonnez à ma hardiesse. Et pourtant mon devoir m'ordonne de la pousser encore plus loin. Quelque chose vous afflige; je dois m'informer... Mais auparavant je dois vous demander pardon à genoux de vous questionner... Quelle est la cause de votre chagrin? Qu'est-ce qui peut plier ainsi cette âme si élevée?... Ou bien êtes-vous souffrante?

La R. Relève-toi, je t'en prie. Je me porte très-bien. Merci de ton affection. Je suis seulement inquiète, un peu inquiète... au sujet de mon peuple. Voilà déjà longtemps que je gouverne, trop longtemps pour lui, je le crains. Il commence à se lasser de moi. Il en est des couronnes royales comme des couronnes de fleurs; elles ne plaisent que dans leur nouveauté. Mon soleil est à son déclin; il a été trop chaud en son midi; on se plaint de sa chaleur, on voudrait le voir couché... Mais raconte-moi ce qu'on dit du retour d'Essex.

Nott. De son retour? On n'en dit rien de bon. Mais de lui...; on le connaît si brave!

La R. Comment, brave? quand il me sert ainsi! Le traître!

Nott. Sans doute, ce n'était pas bien...

La R. Pas bien! Pas bien? Voilà tout?

Nott. L'acte est audacieux, criminel.

La R. N'est-ce pas, Nottingham? Tenir si peu de compte de mon ordre? Il méritait la mort. De moindres crimes ont coûté la tête à des favoris plus tendrement aimés.

Nott. Sans doute; et cependant Essex, bien plus coupable, s'en tirerait à meilleur marché? Il ne mourrait pas?

La R. Il mourra!... Il faut qu'il meure, et dans les plus cruels supplices! Que son châtiment soit exceptionnel, comme sa trahison! Et ensuite je veux que sa tête et ses membres soient plantés, non pas sous des portes sombres, ni sur des ponts peu élevés, mais au haut des créneaux les plus hauts, afin que tout passant les voie et s'écrie : « Voilà l'orgueilleux et ingrat Essex! cet Essex qui défiait la justice de sa souveraine! C'est bien fait! Il a ce qu'il méritait! » — Qu'en dis-tu, Nottingham? N'est-ce pas aussi ton avis? Tu gardes le silence? Pourquoi? Penses-tu à le défendre encore?

Nott. Puisque vous me l'ordonnez, Reine, je vous dirai les

discours que l'on tient dans le monde sur cet homme orgueilleux et ingrat.

La R. Fais; conte-moi ce qu'on dit de lui et de moi.

Nott. De vous, Reine? Il n'est personne qui ne parle de vous avec admiration, avec enthousiasme. La renommée d'un saint après sa mort n'est pas plus pure que la louange que toutes les bouches font retentir à votre nom. On ne conçoit qu'un désir, un désir accompagné de larmes brûlantes, qui coulent de la source du plus pur amour pour votre personne : — cet unique vœu est que vous puissiez vivre en repos, mettre un terme aux plaintes qui s'élèvent contre cet Essex, ne pas protéger plus longtemps un pareil traître, ne pas le soustraire plus longtemps à la justice et à l'ignominie qui lui est due; enfin, le livrer à la vengeance...

La R. Qui donc a quelque chose à me prescrire?

Nott. A vous prescrire? Est-ce prescrire quelque chose au ciel, que de lui adresser d'humbles supplications? C'est ainsi qu'on vous implore contre un homme dont les sentiments sont si pervers et si scélérats, qu'il ne daigne même pas user d'hypocrisie. Quel orgueil! quelle enflure! et quelle grossièreté, quelle trivialité dans l'orgueil! C'est comme un laquais qui se pavane dans sa livrée chamarrée! On ne lui conteste pas la bravoure; mais c'est celle du loup ou de l'ours, une bravoure aveugle, sans réflexion et sans prévoyance. Le vrai courage, qui élève une âme généreuse au-dessus des succès et des revers, lui est étranger. La moindre offense le met hors de lui; un rien le met en fureur et en rage; tout doit plier devant lui; partout il veut briller seul, être seul en vue. Lucifer même, qui sema dans le ciel les premiers germes du péché, n'était ni plus ambitieux ni plus impérieux que lui. Mais, de même que Lucifer a été précipité du ciel...

La R. Doucement, Nottingham, doucement! Te voilà hors d'haleine. Je ne veux plus rien entendre. (*A part.*) Sa langue n'est que poison et pustules! (*Haut.*) En vérité, Nottingham, tu devrais rougir de répéter de pareils propos, et de te faire l'écho de la méchanceté du peuple. D'ailleurs, il n'est pas vrai que le peuple dise tout cela. Il ne le pense pas non plus. Mais c'est vous, vous seuls, qui voudriez qu'il le dît.

Nott. Reine, je m'étonne...

La R. De quoi?

Nott. C'est vous-même qui m'avez ordonné de parler...

La R. Tu crois que je n'ai pas vu combien tu désirais recevoir cet ordre? Tu étais toute prête d'avance! Soudain, ton visage s'est enflammé, tes yeux étincelaient, ton cœur trop plein était enchanté de pouvoir déborder; chacune de tes paroles et chacun de tes gestes étaient comme autant de traits bien dirigés, qui m'atteignaient avec lui.

Nott. Pardonnez, Reine, si j'ai manqué à mon devoir par mon langage. Je le mesurais sur le vôtre.

La R. Sur le mien?... Je suis sa reine. Je suis libre de jouer avec ma créature comme il me plaît. D'ailleurs il s'est rendu coupable de l'attentat le plus horrible contre ma personne. C'est moi qu'il a offensée, et non pas toi... Comment ce malheureux aurait-il pu t'offenser? Ce ne sont pas tes lois qu'il a transgressées, tes sujets qu'il a foulés, ta couronne qu'il peut convoiter. Quel affreux plaisir trouves-tu donc à frapper sur la tête d'un malheureux qui se noie, au lieu de lui tendre la main?

Nott. Je suis à blâmer...

La R. Assez sur ce sujet!... Sa reine, le monde, le destin même se prononcent contre lui, et cependant il ne te paraît digne ni de pitié ni d'excuse?

Nott. Reine, je reconnais...

La R. Va; qu'il te soit pardonné! Appelle-moi sur-le-champ Rutland.

(N° LVIII, 20 *novembre* 1767). — Nottingham sort et bientôt après Rutland paraît. On se rappelle que Rutland est mariée avec Essex à l'insu de la reine.

La Reine. Te voilà donc, chère Rutland? Je t'ai envoyé chercher... Qu'as-tu? Je te trouve bien triste depuis quelque temps. D'où vient ce nuage sombre qui voile ton gracieux visage? Sois gaie, chère Rutland; je te chercherai un bon mari.

Rutland. Généreuse femme! — Je ne mérite pas que ma reine abaisse sur moi des regards si bienveillants.

La R. Comment peux-tu parler ainsi? Je t'aime; oui, je t'aime. Tu vas en avoir la preuve. Je viens d'avoir une dispute avec l'aigre Nottingham, et, s'il faut le dire, au sujet de mylord Essex.

Rutl. Ah!

La R. Elle m'a irritée au dernier point. Je n'ai pas pu la souffrir plus longtemps devant moi.

Rutl. (*à part*). Comment me contenir en entendant ce nom si cher? Mon visage va me trahir. Je le sens; je pâlis, puis je rougis.

La R. Ce que je te dis te fait rougir?

Rutl. Votre confiance si inattendue, si pleine de bonté, Reine...

La R. Je sais que tu mérites ma confiance. Viens, Rutland, je vais tout te dire. Tu me conseilleras. Sans doute, chère Rutland, tu dois avoir entendu les cris du peuple contre cet infortuné, les crimes dont il le charge. Mais peut-être ne sais-tu pas encore le pis? Il est arrivé aujourd'hui d'Irlande, contre mon ordre exprès; et il a laissé là-bas les affaires dans le plus mauvais état.

Rutl. Oserai-je vous dire ma pensée, ô Reine? Le cri du peuple n'est pas toujours la voix de la vérité. Sa haine est souvent aussi mal fondée...

La R. Tu exprimes les véritables pensées de mon âme. Mais, chère Rutland, Essex n'en est pas moins blâmable. Viens ici, ma chérie, laisse-moi m'appuyer sur ton sein. — Oui, en vérité, on me presse trop! — Non, je ne me laisserai pas mettre ainsi sous leur joug. Ils oublient que je suis leur reine. — Ah, ma chérie; que j'ai longtemps souhaité une amie avec qui je pusse ainsi épancher mon chagrin!

Rutl. Voyez mes larmes, ô Reine! — Vous voir souffrir ainsi, vous que j'admire tant! Ah! daigne mon bon ange faire venir à mon esprit des pensées et sur ma langue des paroles qui puissent conjurer l'orage dont votre sein est agité et verser du baume sur vos blessures!

La R. Ah! tu serais ainsi mon bon ange, bonne et compatissante Rutland! Dis-moi, n'est-ce pas dommage qu'un homme si brave soit un traître? qu'un héros, qui était adoré comme un dieu, puisse se ravaler à vouloir me frustrer d'un misérable trône?

Rutl. Il aurait eu ce dessein? Il aurait pu l'avoir? Non, Reine, non; certainement non! Combien de fois ne l'ai-je pas entendu parler de vous? avec quel dévouement, avec quelle admiration et quel enthousiasme ne l'ai-je pas entendu parler de vous!

La R. L'as-tu réellement entendu parler de moi?

Rutl. Oui, et toujours en inspiré, en homme qui ne parle pas ainsi par calcul, mais par le transport d'un sentiment dont il n'est pas maître. « Elle est, disait-il, la divinité de son sexe, tellement élevée au-dessus des autres femmes, que les qualités que nous admirons le plus dans les autres, la beauté et les grâces, ne sont en elle que les ombres qui font ressortir une plus grande lumière. Toutes les perfections de la femme se perdent en elle, comme la lumière trop faible d'une étoile se perd dans l'éclat éblouissant du soleil. Rien n'égale sa beauté; c'est la grâce en personne qui règne, sous ses traits, dans cette île heureuse; ses édits sont tirés du livre des lois éternelles qui est dans le ciel, où ils sont de nouveau transcrits par les anges. Ah! s'écriait-il ensuite, avec un soupir qui exprimait le fond de son cœur loyal; ah! que n'est-elle immortelle! Je souhaite de ne pas vivre jusqu'à l'effroyable moment où la Providence rappellera à elle cette émanation d'elle-même, et où les ténèbres et le chaos se répandront sur l'Angleterre! »

La R. Il disait cela, Rutland?

Rutl. Cela, et bien plus encore. Toujours inépuisable autant que vrai dans votre louange, dont la source intarissable partait de ses purs sentiments envers vous...

La R. Ah, Rutland, que j'aime à en croire le témoignage que tu lui rends!

Rutl. Et vous pouvez encore le prendre pour un traître?

La R. Non; et cependant il a foulé aux pieds les lois. Je dois rougir de le protéger plus longtemps. Je ne puis me résoudre à le voir.

Rutl. Ne pas le voir, Reine, ne pas le voir? Par la pitié, qui a élevé son trône dans votre âme, je vous en conjure... Il faut que vous le voyiez! — Rougir? Et de quoi? D'avoir compassion d'un infortuné? — Quoi! Dieu a pitié de nous; et la miséricorde dégraderait les rois? Non, Reine, soyez aujourd'hui encore semblable à vous-même. Oui, vous le serez; vous le verrez, au moins une fois.

La R. Lui? lui, qui a pu mépriser ainsi mes ordres formels? Lui, qui ose ainsi de sa propre autorité se présenter devant mes yeux? Pourquoi n'est-il pas resté où je lui avais ordonné de rester?

Rutl. Ne lui en faites pas un crime! La faute en est au danger où il se voyait. Il savait ce qui s'était passé ici, combien on cherchait à le rabaisser et à vous le rendre suspect. Il est

venu sans autorisation, il est vrai, mais à bonne intention, afin de se justifier et de ne pas vous laisser prévenir contre lui.

La R. Eh bien, s'il en est ainsi, je veux le voir, et le voir sur-le-champ. O ma Rutland, combien je souhaite de le trouver encore aussi loyal que je le connais brave!

Rutl. Ah! nourrissez ces sentiments favorables! Votre âme royale n'en saurait concevoir de plus justes. — Loyal! Oui, certes, vous le trouverez loyal. J'en jurerais pour lui; je jurerais par la majesté dont vous êtes revêtue qu'il n'a jamais cessé de l'être. Son âme est plus pure que le soleil, qui n'est pas exempt de taches, qui attire à lui les vapeurs terrestres et fait éclore la vermine. — Vous dites qu'il est brave; et qui ne le dit? Mais un homme de cœur n'est pas capable d'une bassesse. Songez comment il a châtié les rebelles; combien il vous a rendue redoutable à l'Espagne, qui prodiguait en vain contre vous les trésors des Indes. Son nom marchait devant vos flottes et vos armées, et avant que vos troupes parussent, son nom avait déjà remporté la victoire.

La R. (*A part.*) Quelle éloquence! Ah! tant de feu! tant de conviction! La compassion toute seule ne va pas jusque-là... Il faut que je m'en assure tout de suite. — (*Haut.*) Et sa personne, Rutland?...

Rutl. Eh bien, Reine, sa personne... Jamais extérieur n'a mieux répondu aux qualités intérieures. Reconnaissez, vous qui êtes si belle, qu'on n'a jamais vu un homme plus beau! Quelle dignité, quelle noblesse, quelle hardiesse, quel air de commandement dans sa personne! Quelle harmonie dans tous ses membres! Et dans l'ensemble, quelle douceur, quelle grâce de contours! Vrai modèle sur lequel la nature doit travailler pour former un homme accompli! Type exceptionnel, où l'art trouve réuni ce qu'il doit chercher ailleurs dans cent individus!

La R. (*A part.*) Je m'en doutais. Cela devient intolérable. (*Haut.*) Qu'as-tu, Rutland? Tu es hors de toi. Un mot, une image chasse l'autre. Qu'est-ce qui te possède ainsi? Est-ce ta reine seule, est-ce Essex lui-même, qui éveille en toi cette passion vraie ou feinte? (*A part.*) Elle se tait; sans aucun doute, elle l'aime. Qu'ai-je fait? Quel nouvel orage soulevé dans mon sein? etc.

Là-dessus, Burleigh reparaît avec Nottingham pour dire

à la reine qu'Essex attend ses ordres. Elle ordonne qu'il paraisse devant elle. « Rutland, dit la reine, nous reparlerons de ceci; retire-toi. — Toi, Nottingham, approche. » Voilà un trait de jalousie heureusement trouvé.

Essex entre, et la scène du soufflet suit. Je me demande s'il eût été possible de la préparer avec plus d'esprit et de bonheur. D'abord, Essex paraît vouloir faire une entière soumission; mais quand la reine lui ordonne de se justifier, il s'échauffe peu à peu; il se vante, il se pavane, il menace. Et cependant toutes ces fautes n'auraient pas irrité la reine à ce point, si son cœur ne se trouvait déjà aigri par la jalousie. C'est réellement l'amante jalouse qui frappe avec la main de la reine. La jalousie en général aime à frapper.

J'aimerais mieux, pour mon compte, avoir fait ces scènes-là que tout l'*Essex* de Corneille. Les caractères y sont si bien tracés, il y a là tant de vie et de vérité, que les meilleures parties de la pièce française font pauvre figure auprès.

(N° LIX, 24 *novembre* 1767). — Quant au style de Banks, on n'en doit pas juger d'après ma traduction. J'ai dû renoncer entièrement à reproduire ses expressions. C'est un langage en même temps commun et précieux, rampant et ambitieux, et cela non pas seulement selon les personnages, mais d'un bout de la pièce à l'autre; si bien que l'auteur peut passer pour le modèle de ce genre de dissonances. J'ai tâché de passer de mon mieux entre les deux écueils, tout en aimant mieux échouer sur le premier que sur le second.

Je me suis mis en garde contre l'enflure plus que contre la platitude. La plupart des traducteurs auraient fait tout le contraire. L'enflure et le tragique ne sont qu'une même chose pour bien des gens. Je ne dis pas seulement pour bien des lecteurs, mais même pour bien des auteurs. — Quoi, disent-ils! les héros parleraient comme de simples mortels? Qu'est-ce que des héros de cette sorte? *Ampullæ et sesquipedalia verba*... Des sentences, des bulles de savon

et des mots longs d'une aune : voilà ce qui fait pour eux le vrai ton de la tragédie.

« Nous n'avons rien épargné, dit M. Diderot[1] (et notez que c'est surtout de ses compatriotes qu'il parle), pour corrompre le genre dramatique. Nous avons conservé des anciens l'emphase de la versification, qui convenoit tant à des langues à quantité forte et à accent marqué, à des théâtres spacieux, à une déclamation notée et accompagnée d'instrumens : et nous avons abandonné la simplicité de l'intrigue et du dialogue et la vérité des tableaux. »

Diderot aurait pu ajouter encore une raison qui fait que nous ne pouvons prendre tout à fait pour modèle le style des tragédies de l'antiquité. Là, tous les personnages parlent et s'entretiennent dans un lieu ouvert et public, en présence d'une foule curieuse. Ils doivent donc presque toujours parler avec réserve, en songeant à garder leur dignité; ils ne peuvent pas épancher leurs sentiments et leurs pensées dans les premiers termes venus; il faut qu'ils choisissent et qu'ils pèsent leurs mots. Mais nous autres modernes, qui avons banni le chœur, qui laissons le plus souvent nos personnages entre leurs quatre murs, par quelle raison leur ferions-nous tenir toujours un langage aussi soutenu, aussi recherché, aussi oratoire? Personne ne les écoute sans leur permission; personne ne leur parle, que des gens réellement engagés avec eux dans l'action, qui, par conséquent sont eux-mêmes possédés par la passion, et n'ont ni le goût ni le loisir de contrôler des expressions. C'est ce qu'on pouvait craindre seulement de la part du chœur, qui, bien qu'enveloppé dans le mouvement de la pièce, ne prenait cependant jamais part à l'action, et jugeait les personnages plus qu'il ne s'intéressait réellement à leur sort.

Il est bien vrai que les gens d'une condition élevée savent s'exprimer mieux que le commun du peuple; mais ils n'af-

1. Deuxième entretien, à la suite du *Fils naturel*. (*Note de l'auteur.*)

fectent pas de s'exprimer toujours ainsi. Et cela est vrai surtout dans la passion. Chaque passion a son éloquence propre, inspirée par la nature seule, et qu'on n'enseigne dans aucune école. L'esprit le plus grossier la comprend aussi bien que le plus cultivé.

Le sentiment ne peut jamais se trouver dans un langage recherché, précieux et enflé. Un pareil langage ne vient pas du cœur et ne peut l'émouvoir; tandis que l'émotion peut très-bien s'allier avec les termes et les discours les plus simples, les plus communs et les plus familiers.

Je sais bien que jamais reine n'a parlé sur le théâtre français comme je fais parler Élisabeth dans la tragédie de Banks. A Paris, on trouverait que le ton familier qu'elle prend dans ses confidences à ses dames d'honneur conviendrait à peine à une bonne dame de la noblesse de campagne.

« Êtes-vous souffrante?... Je me porte très-bien... Je suis seulement inquiète, un peu inquiète... Doucement, doucement! Te voilà toute hors d'haleine... Sa langue n'est que poison et pustules... Sois gaie, je te chercherai un bon mari... Elle m'a irritée au dernier point... Viens ici, ma chérie; laisse-moi m'appuyer sur ton sein... Je m'en doutais!... Cela devient intolérable[1]... »

En effet, cela devient intolérable, s'écrieraient les gens d'un goût délicat!

Et peut-être bien plusieurs de mes lecteurs en diront autant. Car, hélas! il y a des Allemands qui sont encore plus français que les Français. Pour leur être agréable, j'ai ramassé toutes ces miettes en un tas. Je connais leur manière de critiquer. Toutes les petites négligences qui offensent si cruellement leurs délicates oreilles, ces négligences que l'auteur a eu tant de peine à trouver, qu'il a semées çà et là avec tant de soin, pour donner au dialogue de la flexibilité, et pour communiquer aux discours un air d'abandon momentané, ils les relèvent très-spirituellement,

1. Nous avons cru pouvoir abréger la liste de ces exemples. (*Trad.*)

les entient en un chapelet, et font semblant d'en rire à étouffer. Cela finit par un haussement d'épaules plein de compassion : « On voit bien, disent-ils, que ce brave homme ne connaît pas le grand monde; qu'il n'a guère entendu de reines parler... Racine s'y connaissait mieux; mais aussi Racine vivait à la cour. »

Et cependant, tout cela ne me troublerait pas. Tant pis pour les reines, si réellement elles ne parlent pas, ne peuvent pas parler ainsi! Il y a déjà longtemps que je ne prends pas la cour pour le meilleur endroit où un poëte puisse étudier la nature. Mais si la pompe et l'étiquette transforment les hommes en machines, c'est le propre du poëte de transformer ces machines en hommes. Que les véritables reines parlent un langage aussi recherché, aussi affecté qu'elles voudront; les siennes du moins doivent parler le langage de la nature. Qu'il écoute seulement avec attention l'Hécube d'Euripide; et qu'il se console s'il n'a pas entendu parler d'autres reines.

Rien n'est plus décent et plus digne que la simple nature. La grossièreté et la licence en sont aussi loin que l'enflure et le phébus. Le même sentiment qui observe la limite d'un côté, l'observera aussi de l'autre. Aussi, plus un poëte est enflé, plus il est nécessairement trivial. Ces deux vices sont inséparables; et il n'y a pas de genre qui expose plus que la tragédie à tomber dans l'un et dans l'autre.

Cependant les Anglais ne paraissent avoir été choqués, dans leur compatriote Banks, que de l'un de ces deux défauts. Ils ont moins blâmé son enflure que la manière triviale dont il fait parler des personnages si illustres et qui ont joué dans leur histoire des rôles si brillants. Ils ont exprimé, il y a longtemps, le vœu de voir sa pièce remaniée par un homme qui eût davantage l'expression tragique à son service[1]. Ce vœu a fini par être exaucé. Presque

1. *Companion to the Theatre*, vol. II, p. 105. (*Note de l'auteur.*) — L'auteur cite ici un passage du critique anglais, qui nous a paru faire double emploi avec ce qu'on vient de lire. (*Trad.*)

dans le même temps, Jones et Brook se mirent à l'œuvre. Henri Jones était Irlandais de naissance et maçon de son métier. Il quitta la truelle pour la plume, comme le vieux Ben Johnson. Il fit d'abord imprimer par souscription un volume de poésies, auquel il dut la réputation d'un homme de grand génie, et ensuite, en 1753, il mit son *Essex* sur la scène. Au moment où l'on joua cette pièce à Londres, celle de Henri Brook avait déjà été jouée à Dublin. Mais Brook ne la fit imprimer que quelques années plus tard; et il pourrait se faire qu'il eût tiré parti, comme on l'en accuse, de l'*Essex* de Jones tout aussi bien que de celui de Banks. Il doit avoir existé aussi un *Essex* d'un certain James Ralph. J'avoue que je n'ai lu aucune de ces trois pièces, et que je ne les connais que par les journaux littéraires. Un critique français, parlant de l'*Essex* de Brook, dit que cet auteur a essayé d'allier le pathétique de Banks aux beautés poétiques de Jones. Ce qu'il dit du rôle de Rutland et du désespoir où la jette le supplice de son mari[1] est digne de remarque : on y voit encore le parterre parisien sous un jour qui ne lui est pas avantageux.

Mais j'ai lu un *Essex* espagnol, qui est beaucoup trop original pour que je n'en dise pas quelques mots en passant.

(N° LX, 27 *novembre* 1767). — C'est une œuvre anonyme, intitulée *Mourir pour sa dame*[2]. Je la trouve dans une collection de comédies imprimée à Séville par Joseph Padrino, où elle se trouve au numéro LXXIV. De quelle époque date-t-elle? je ne saurais le dire; et je ne vois rien qui puisse mettre sur la voie. Il est manifeste que l'auteur n'a rien emprunté aux poëtes français et anglais qui ont tra-

1. (*Journal encyclop.*, mars 1761.) « Il a fait aussi tomber en démence la comtesse de Rutland au moment que cet illustre époux est conduit à l'échafaud; ce moment, où cette comtesse est un objet bien digne de pitié, a produit une très-grande sensation, et a été trouvé admirable à Londres. En France, il eût paru ridicule; il auroit été sifflé et l'on auroit envoyé la comtesse avec l'auteur aux Petites-Maisons. » (*Cité par l'auteur.*)

2. *Dar la vida por su Dama, el Conde de Sex;* de un Ingenio de esta Corte. (*Note de l'auteur.*) — L'auteur de cette tragédie est don Juan Matos Fregoso. Voir la traduction de la *Dramaturgie* par Cacault. (*Trad.*)

vaillé sur le même sujet, et que ceux-ci ne l'ont pas mis davantage à contribution. C'est une œuvre tout à fait originale. Mais je ne veux pas prévenir le jugement de mes lecteurs.

Essex revient de son expédition contre les Espagnols et veut en rendre compte à la reine à Londres. Au moment où il y arrive, il apprend que la reine se trouve à deux milles de la ville, dans le domaine d'une de ses dames d'honneur, nommée Blanca. Cette Blanca est la maîtresse du comte et lui a donné, dans ce même château, du vivant de son père, de nombreux rendez-vous secrets. Il s'y transporte sur-le-champ, et se sert d'une clef de la porte du jardin, qu'il a conservée. Il est naturel qu'il veuille voir sa maîtresse avant de se présenter devant la reine. Comme il se glisse à travers le jardin pour arriver jusqu'à l'appartement de la dame, il aperçoit, sur la rive ombragée d'un bras de la Tamise, qui traverse le jardin, une femme assise sur le bord, et qui baigne ses pieds nus dans l'eau: c'est par une chaude soirée d'été. Frappé de la beauté de l'inconnue, il demeure muet d'admiration : cependant, elle a déjà recouvert son visage d'un masque, pour n'être pas reconnue.

Sa beauté, comme de raison, est minutieusement décrite; et particulièrement ses adorables pieds blancs, plongés dans les eaux transparentes, donnent lieu à des pointes très-ingénieuses. Ce n'est pas assez que le comte, dans son ravissement, croie voir deux colonnes de cristal immobiles dans un cristal mobile; dans son étonnement, il ne sait pas si l'eau est le cristal des pieds de la dame qui s'est fondu, ou bien si ses pieds sont le cristal de l'eau qui s'est condensé sous cette forme [1]. Le demi-masque noir

1. Las dos columnas bellas
Metio dentro del rio, y como al vellas
Vi un crystal en el rio desatado,
Y vi crystal en ellas condensado,
No supe si las aguas que se vian
Eran sus pies, que liquidos corrian,

sur ce blanc visage lui cause encore plus d'embarras : il ne peut s'expliquer dans quel dessein la nature a formé un monstre si divin, et a réuni sur un même visage le noir basalte et l'ivoire éclatant de blancheur : est-ce pour provoquer l'admiration ou pour se railler [1]?

La dame s'est à peine rhabillée, qu'un cri retentit : « Meurs, tyran ! » En même temps, un coup de feu est tiré, et comme il paraît ne pas l'avoir atteinte, aussitôt deux hommes masqués s'élancent sur elle, l'épée nue à la main. Essex, sans délibérer plus longtemps, vole à son secours. Il attaque les assassins, qui s'enfuient. Il veut les poursuivre ; mais la dame le rappelle, et le prie de ne pas exposer sa vie. Elle voit qu'il est blessé ; elle détache son écharpe et la lui donne pour bander sa blessure. « En même temps, ajoute-t-elle, cette écharpe servira à vous faire reconnaître de moi en temps opportun ; maintenant, il faut que je m'éloigne avant que ce coup de feu n'amène du monde ; je ne voudrais pas que la reine en fût instruite, et je vous conjure de garder le silence là-dessus. »

O si sus dos columnas se formaban
De las aguas, que alli se congelaban.

Le poëte pousse encore plus loin cette similitude, lorsqu'il entreprend de décrire comment la dame, pour goûter de l'eau, en puise dans le creux de sa main et la porte à sa bouche... « Cette main, dit-il, était si semblable à l'eau transparente, que le flot même recula d'effroi, craignant qu'elle ne bût en même temps une partie de sa propre main. »

Quiso probar a caso
El agua, y fueron crystalino vaso
Sus manos, acercò las a los labios,
Y entonces el arrayo llorò agravios,
Y como tanto, en fin, se parecia
A sus manos aquello que bebia,
Temi con sobresalto (y no fue en vano)
Que se bebiera parte de la mano. (*Note de l'auteur.*)

1. Yo, que al principio vi, ciego, y turbado
A una parte nevado
Y en otra negro el rostro,
Juzguè, mirando tan divino monstruo,
Que la naturaleza cuidadosa
Desigual uniendo tan hermosa,
Quiso hacer por assombro, o por ultrage,
De azabache y marfil un maridage. (*Note de l'auteur.*)

Elle s'éloigne; et Essex demeure plein d'étonnement de cette étrange aventure, sur laquelle il fait toute sorte de réflexions avec son serviteur, nommé Cosme. Ce Cosme est le personnage comique de la pièce. Il s'était arrêté à la porte du jardin quand son maître était entré : il avait bien entendu le coup de feu; mais il n'avait pas osé venir à son secours. « La peur faisait bonne garde à la porte, et lui barrait le passage. » Cosme est « poltron comme quatre[1]; » c'est le caractère ordinaire des bouffons espagnols.

Essex déclare qu'il serait infailliblement tombé amoureux de la belle inconnue, si Blanca n'occupait son cœur au point de ne laisser place à aucune autre passion. « Mais, poursuit-il, qui peut être cette personne? Que t'en semble, Cosme? — Qui cela peut-il être, répond Cosme, si ce n'est la femme du jardinier, qui se lavait les jambes [2]? » Ce trait permet de juger du reste.

Enfin, ils se remettent tous deux en chemin. Il s'est fait tard; le coup de feu qui a été tiré a pu mettre toute la maison en mouvement; Essex ne se flatte donc pas de pouvoir pénétrer jusqu'à Blanca sans être remarqué : il remet sa visite à une autre fois.

Maintenant, le duc d'Alençon entre en scène avec Flora, suivante de Blanca. (La scène est encore à la campagne, dans l'appartement de Blanca; les scènes précédentes se sont passées dans le jardin. On est au lendemain.) Le roi

1. Ruido de armas en la quinta,
Y dentro el Conde? Que aguardo,
Que no voi à socorrerle?
Que aguardo? Lindo recado :
Aguardo à que quiera el miedo
Dexarme entrar. . . . . .
. . . . . .
Cosme, que ha tenido un miedo
Que puede valer por quatro. (*Note de l'auteur.*)

Nous devons avertir le lecteur que, quand nous traduisons des citations, c'est d'après la traduction allemande, légèrement corrigée lorsqu'elle s'écarte trop du texte espagnol. (*Trad.*)

2. La muger del hortelano,
Que se lavaba las piernas.

de France avait proposé à Élisabeth un mariage avec son dernier frère, le duc d'Alençon. Celui-ci s'est transporté en Angleterre, sous couleur d'ambassade, pour conclure le mariage. Tout semble aller de soi, aussi bien du côté du parlement que du côté de la reine; mais, pendant ce temps, le prince voit Blanca et en devient amoureux. Pour le moment, il s'avance avec Flora, qu'il prie de le servir dans son amour. Flora ne lui cache pas qu'il n'a guère à espérer, mais sans lui rien découvrir de l'intimité qui règne entre Blanca et le comte. Elle dit seulement que sa maîtresse cherche à se marier, et que, ne pouvant compter sur le mariage avec un homme si fort au-dessus d'elle par son rang, elle pourrait difficilement prêter l'oreille à ses déclarations. — (On s'attend là-dessus à ce que le duc proteste de la pureté de ses intentions; mais pas un mot. Il s'en faut de beaucoup que les Espagnols soient sur ce point aussi rigides et aussi délicats que les Français.) — Il a écrit une lettre à Blanca, et il veut la faire remettre par Flora. Il souhaite de pouvoir observer par ses yeux l'impression que sa lettre produira. Il fait présent à la suivante d'une chaîne d'or, et celle-ci le cache dans une galerie, où Blanca entre avec Cosme, qui lui annonce l'arrivée de son maître.

Essex survient. Blanca lui fait le plus tendre accueil, et le comte proteste avec la plus grande chaleur qu'il veut se montrer digne de son amour. Flora et Cosme reçoivent l'ordre de s'éloigner : Blanca reste seule avec le comte. Elle lui rappelle l'empressement et la constance qu'il a déployés pour conquérir son amour. Après trois ans de résistance, elle a fini par se rendre et par lui livrer son honneur sous la promesse du mariage. (*Te hice dueño de mi honor :* l'expression en espagnol en dit un peu beaucoup.) L'inimitié qui régnait entre leurs deux familles a seule empêché ce mariage de s'accomplir. Essex ne conteste rien : il se borne à ajouter qu'après la mort du père et du frère de Blanca, c'est l'expédition d'Espagne qui seule a fait obstacle à leur mariage. Mais il l'a heureuse-

ment terminée; il va maintenant sans retard demander à la reine son autorisation. « Eh bien donc, dit Blanca, je puis maintenant te confier tous mes secrets, comme à mon galant, à mon seigneur, à mon époux et à mon ami[1]. »

(N° LXI, 1er *décembre* 1767). — Elle commence alors un long récit des aventures de Marie d'Écosse. Elle nous apprend (car Essex doit, sans aucun doute, savoir tout cela) que son père et son frère étaient entièrement dévoués à cette reine infortunée; qu'ils ont refusé de prendre part à des actes d'oppression contre une personne innocente; qu'Élisabeth les a fait arrêter et secrètement tuer en prison. Il n'est pas surprenant que Blanca déteste Élisabeth et soit fermement résolue à se venger. Il est vrai qu'Élisabeth l'a mise depuis au nombre de ses dames d'honneur, et l'a honorée de toute sa confiance. Mais son ressentiment n'en est pas moins implacable. C'est en vain que la reine a tout récemment choisi les terres de Blanca entre tant d'autres, pour y prendre quelques jours de repos pendant la belle saison. Blanca a voulu profiter de ce choix même pour faire périr son ennemie. Elle a écrit à son oncle qui s'était enfui de peur d'éprouver le sort de son frère, le père de Blanca, et qui se tenait caché en Écosse. L'oncle est venu; et, pour abréger, c'est lui qui a essayé d'assassiner la reine dans le jardin. Maintenant Essex (ainsi que nous) sait à qui il a sauvé la vie. Mais Blanca ne sait pas que c'est Essex qui a fait avorter ses complots. Elle compte au contraire sur l'amour sans bornes dont Essex l'assure, et ne craint pas, non-seulement de vouloir l'engager dans le complot, mais encore de le charger de mener sa vengeance à bonne fin. Il faut qu'il écrive à son oncle qui s'est enfui de nouveau en Écosse, et qu'il s'entende avec lui. Le tyran doit mourir; son nom est partout maudit; sa mort serait un bienfait pour la patrie, et personne n'est plus digne qu'Essex de rendre à la patrie ce service.

1. Bien podre seguramente
Revelarte intentos mios,
Como a galan, como a dueño,
Como a esposo, y como a amigo.
(*Note de l'auteur.*)

Essex est extrêmement surpris de cette ouverture. Quoi! Blanca, sa chère Blanca, peut lui suggérer une pareille trahison! Combien il rougit maintenant de son amour! Mais que faire? Lui témoignera-t-il, comme il le devrait, son horreur pour ce dessein? Mais en persistera-t-elle moins dans ses intentions criminelles? Instruira-t-il la reine? Cela est impossible : il exposerait la vie de Blanca, de cette Blanca qui lui reste toujours chère. Essayera-t-il, par des prières et des représentations, de la détourner de son dessein? Il faudrait qu'il ignorât combien une femme offensée est un être vindicatif; combien elle est insensible aux prières, intrépide devant le danger. Les représentations et l'indignation d'Essex pourraient, en exaspérant Blanca, la pousser à s'ouvrir à un autre qui serait moins scrupuleux que lui, et entreprendrait tout pour l'amour d'elle [1].

Après avoir fait rapidement ces réflexions, il prend la résolution de dissimuler pour attirer dans un piége Roberto (ainsi se nomme l'oncle de Blanca), avec tous ses adhérents.

Blanca s'impatiente du retard qu'Essex met à lui répondre.

« Comte, lui dit-elle, si tu commences par délibérer si longtemps, c'est que tu ne m'aimes pas. Douter seulement est déjà

1. Ay tal traicion! vive el Cielo,
Que de amarla estoi corrido.
Blanca, que es mi dulce dueño,
Blanca, à quien quiero, y estimo,
Me propone tal traicion!
Que harè, porque si ofendido,
Respondiendo, como es justo,
Contra su traicion me irrito,
No por eso ha de evitar
Su resuelto desatino.
Pues darle cuenta a la Reina
Es imposible, pues quiso
Mi suerte, que tenga parte
Blanca in aqueste delito.
Pues si procuro con ruegos
Disuadirla, es desvarió,
Que es una muger resuelta
Animal tan vengativo,
Que no se dobla à los riesgos :
Antes con afecto impio,
En el mismo rendimiento
Suelen agusar los filos;
Y quizà desesperada
De mi enojo, ó mi desvio,
Se declarara con otro
Menos leal, menos fino,
Que quiza por ella intente,
Lo que yo hacer no he querido.
(*Note de l'auteur.*)

une trahison. Vive Dieu! quelle ingratitude[1]! — Calme-toi, répond le comte : je suis décidé. — Et à quoi? — Je vais te l'expliquer par écrit. »

Essex s'assied pour écrire à l'oncle de Blanca, et pendant ce temps le duc, sortant de la galerie, se rapproche. Il est curieux de voir l'homme avec qui Blanca s'entretient si longtemps, et s'étonne de reconnaître le comte d'Essex. Mais il est bien plus surpris encore de ce qu'il entend un moment après. Essex a écrit à Roberto, et lit à Blanca sa missive qu'il va faire porter sur-le-champ par son valet Cosme. Roberto doit venir à Londres avec tous ses amis, chacun séparément; Essex le soutiendra avec ses gens. Essex possède la faveur du peuple; rien ne sera plus facile que de s'emparer de la personne de la reine; on peut déjà la tenir pour morte. — « Pas de mon vivant! » s'écrie tout à coup le duc, en fondant sur eux. Blanca et le comte sont surpris de cette brusque apparition, et l'étonnement du dernier n'est pas sans mélange de jalousie. Il s'imagine que Blanca a caché le duc chez elle. Le duc justifie Blanca en assurant qu'elle n'a rien su de sa présence; qu'il a trouvé la galerie ouverte, et que, sans invitation, il est entré pour regarder les tableaux.

Le Duc. Par la vie du roi mon frère, par celle de la reine, ma dame, qui m'est encore plus précieuse, par...; mais ma parole est une garantie suffisante. — Blanca n'y est pour rien. Et si je vous donne, non pas une explication, mais un avis de la vérité, c'est à elle seule que vous en êtes redevable. Car, envers vous, des hommes comme moi ne...

Le Comte. Prince, sans doute vous ne me connaissez pas bien?

Le D. A vrai dire, je ne vous connaissais pas; mais maintenant je vous connais. Je vous prenais pour un tout autre homme; et je vois que vous êtes un traître.

1. Si estas consultando, Conde,
Alla dentro de ti mismo
Lo que has de hacer, no me quieres,
Ya el dudarlo fue delito.
Vive Dios, que eres ingrato!
(*Note de l'auteur.*)

Le C. Qui ose le dire?

Le D. Moi! Pas un mot de plus!... Je ne le souffrirai pas!

Le C. Quel qu'ait été mon dessein...

Le D. Je suis convaincu qu'un traître n'a pas de cœur. Je vous surprends en flagrant délit de trahison : je dois vous tenir pour un homme sans cœur. Mais je ne puis user de mon avantage. Ma valeur vous fait grâce, parce que votre conduite du moment vous fait perdre la vôtre. Si vous n'étiez amoindri, je saurais vous châtier.

Le C. Je suis le comte d'Essex. Personne n'a encore osé me braver ainsi, excepté le frère du roi de France.

Le D. Quand je ne serais pas ce que je suis, ma valeur invincible suffirait bien pour vous châtier, non-seulement dans l'état où vous êtes, mais fussiez-vous armé de loyauté, ce qui vous manque le plus. Vous n'êtes pas le comte d'Essex : si vous étiez ce fameux guerrier, comment pourriez-vous effacer tant d'exploits par un acte si infâme [1]?

(N° LXII, *4 décembre* 1767). — Le duc continue de lui reprocher ses torts, mais d'un ton un peu plus radouci. Il l'invite à concevoir des pensées plus louables; il veut oublier

1. Por vida del Rey mi hermano,
Y por la que mas estimo,
De la Reina mi señora,
Y por — pero yo lo digo —
Que en mi es el mayor empeño
De la verdad del decirlo,
Que no tiene Blanca parte
De estar yo aqui. . . . . .
. . . . . .
Y estad mui agradecido
A Blanca, de que yo os de,
No satisfacion, aviso
De esta verdad, porque a vos,
Hombres como yo. — Conde. Imagino
Que no me conoceis bien.
Duque. No as havia conocido
Hasta aqui; mas ya os conozco,
Pues ya tan otro os he visto
Que os reconozco traidor.
C. Quien dixere? — D. Yo lo digo,
No pronuncieis algo, Conde,
Que ya no puedo sufriros.
C. Qualquier cosa que yo intente —
D. Mirad que estoi persuadido
Que hacen la traicion cobardes;
Y asi quando os he cogido
En un lance que me da
De que sois cobarde indicios,
No he de aprovecharme de esto,
Y asi os perdona mi brio :
Este rato que teneis
El valor disminuido;
Que a estar todo vos entero,
Supiera daros castigo.
C. Yo soi el Conde de Sex
Y nadie se me ha atrevido
Sino el hermano del Rey
De Francia. — D. Yo tengo brio
Para que sin ser quien soi,
Pueda mi valor invicto
Castigar, non digo yo
Solo a vos, mas a vos mismo
Siendo leal, que es lo mas
Con que queda encarecido.
Y pues sois tan gran soldado,
No echeis a perder, os pido,
Tantas heroicas hazañas
Con un hecho tan indigno...

ce qu'il a entendu ; il est assuré que Blanca n'est pas d'accord avec le comte, et qu'elle lui aurait dit ce que le duc lui a dit, s'il ne l'avait prévenue. Enfin il conclut ainsi :

« Encore une fois, comte, rentrez en vous-même ! Renoncez à un projet si infâme ! Redevenez vous-même ! Mais si vous ne voulez pas suivre mon conseil, souvenez-vous de ce que je vous dis : vous avez une tête sur les épaules, et il y a un bourreau à Londres [1]. »

Là-dessus, le duc s'éloigne, laissant Essex dans le plus extrême embarras : il lui paraît douloureux d'être pris pour un traître, et cependant il ne peut pas pour le moment se justifier aux yeux du duc ; il faut qu'il attende avec patience l'issue qui doit prouver qu'il n'a jamais été plus fidèle sujet qu'au moment où il paraissait l'être le moins [2]. C'est ainsi qu'il se parle à lui-même ; quant à Blanca, il lui dit qu'il va aussitôt expédier la lettre à son oncle, et il sort. Blanca en fait autant, après avoir maudit sa mauvaise étoile et s'être ensuite consolée par la pensée que le secret du comte n'est pas tombé en de plus mauvaises mains que celles du duc.

La reine paraît avec son chancelier, à qui elle a confié ce qui lui est arrivé dans le jardin. Elle ordonne que ses gardes du corps occupent avec soin tous les abords du château, et elle se propose de retourner à Londres le lendemain. Le chancelier est d'avis de faire rechercher les meurtriers et d'offrir par une proclamation une récompense considérable à quiconque les dénoncera, fût-ce même un de leurs complices.

« Comme il y en a deux, dit-il, qui ont pris part à l'attaque,

1. Miradlo mejor, dexad
Un intento tan indigno,
Corresponded a quien sois,
Y sino bastan avisos.
Mirad que ay verdugo en Londres,
Y en vos cabeza, harto os digo.

2. No he de responder al Duque
Hasta que el succeso mismo
Muestre como fueron falsos
De mi traicion los indicios,
Y que soy mas leal, quanto
Mas traidor he parecido.

il est possible que l'un des deux soit aussi déloyal envers son ami qu'envers sa souveraine[1]. »

Mais la reine n'approuve pas ce conseil; elle trouve préférable d'étouffer entièrement l'affaire et de ne pas faire connaître qu'il s'est trouvé des hommes capables d'un pareil attentat.

« On doit faire croire aux gens, dit-elle, que les rois sont assez bien gardés pour que la trahison ne puisse pas pénétrer jusqu'à eux. Il vaut mieux taire les forfaits extraordinaires que de les punir. L'exemple du châtiment est inséparable de celui du crime; et souvent le dernier peut séduire tout autant que l'autre peut effrayer[2]. »

Cependant Essex est annoncé et introduit. Le rapport qu'il fait sur son heureuse expédition est court. La reine lui dit d'un ton fort obligeant : « Puisque je vous revois, je sais l'issue de la guerre[3]. » Elle ne veut prêter l'oreille à aucun détail avant d'avoir récompensé ses services, et elle ordonne au chancelier de préparer aussitôt pour lui la patente d'amiral d'Angleterre. Le chancelier sort; Élisabeth reste seule avec le comte. L'entretien devient plus intime; Essex porte l'écharpe que la reine reconnaît, et cela suffirait pour apprendre au comte que c'est de la reine qu'il la tient, s'il n'avait déjà pu le conclure du récit de Blanca. La reine aimait depuis longtemps Essex en secret et maintenant elle lui doit la vie[4]. Elle a toutes les peines du monde à cacher son inclination. Elle lui adresse diverses questions pour le faire parler, afin de savoir si son

1. Y pues son dos los culpados,
Podrá ser, que alguno de ellos
Entregue al otro; que es llano,
Que será traidor amigo
Quien fue desleal vassallo.

2. Y es gran materia de estado
Dar a entender, que los Reyes
Estan en si tan guardados,
Que aunque la traicion los busque,
Nunca ha de poder hallarlos;
Y asi el secreto averigue
Enormes delitos, quando
Mas que el castigo, escarmientos
Dé de exemplares el pecado.

3. Que y a solo con miraros
Sé el succeso de la guerra.

4. No bastaba, amor tirano,
Una inclinacion tan fuerte,
Sin que te haya ayudado
Del deberle yo la vida?

cœur est déjà pris et s'il devine à qui il a sauvé la vie dans le jardin. Sur le dernier point, il lui donne à entendre jusqu'à un certain point par ses réponses qu'il en sait quelque chose, et en même temps qu'il éprouve pour cette personne des sentiments qu'il n'oserait se hasarder à lui découvrir. La reine est sur le point de se faire reconnaître, mais la fierté l'emporte encore sur l'amour. Le comte n'a pas moins qu'elle à lutter contre son propre orgueil : il ne saurait s'empêcher de soupçonner que la reine l'aime, bien qu'il reconnaisse ce qu'il y a de présomptueux dans cette pensée. (Il est facile de deviner que cette scène se compose pour la plus grande partie d'aparté.) Elle lui ordonne de se retirer, puis d'attendre que le chancelier lui remette la patente. Celui-ci l'apporte; la reine la lui donne; il remercie, et les aparté recommencent avec une nouvelle ardeur.

La Reine. Amour insensé...
Essex. Vaine illusion...
La R. Amour aveugle...
Ess. Illusion audacieuse...
La R. Veux-tu donc que je m'abaisse à ce point?
Ess. Prétends-tu que j'aspire si haut?
La R. N'oublie pas que je suis reine!
Ess. N'oublie pas que je ne suis qu'un sujet!
La R. Tu me pousses au bord du précipice...
Ess. Tu m'élèves jusqu'à l'astre des cieux...
La R. Sans tenir compte de l'élévation de mon rang.
Ess. Sans regarder à la bassesse de ma condition.
La R. Mais puisque tu te rends maître de mon cœur..
Ess. Mais puisque tu t'empares de mon âme...
La R. Meurs, et n'arrive jamais jusqu'à ma langue.
Ess. Meurs, et ne viens jamais jusqu'à mes lèvres[1].

1. Reina. Loco Amor... Conde. Necio imposible...
R. Que ciego... C. Que temerario...
R. Me abates a tal baseza...
C. Me quieres subir tan alto...
R. Advierte, que soy la Reina...
C. Advierte que soi vassallo...

N'est-ce pas là un étrange entretien? Ils se parlent et ne se parlent pas. L'un entend ce que l'autre ne dit pas, et répond à ce qu'il n'a pas entendu. Ils s'attrapent les paroles non pas sur les lèvres, mais dans l'âme même. Mais qu'on ne dise pas qu'il faut être Espagnol pour se plaire à des gentillesses si contraires à la nature. Il y a quelque trente ans, nous autres Allemands, nous n'y prenions pas moins plaisir : car nos *pièces politiques et héroïques* [1] en fourmillaient, et elles étaient de tout point conformes à la mode espagnole.

La reine congédie Essex en lui ordonnant de revenir bientôt lui faire sa cour : ils sortent chacun de leur côté, et le premier acte finit.

On sait que les pièces espagnoles n'ont que trois actes, appelés *journées* (*jornadas*). Dans les premiers temps, elles en avaient quatre. Elles rampaient à quatre pattes, comme les enfants, dit Lope de Vega, et c'étaient en effet des comédies encore dans l'enfance. Virvès fut le premier qui réduisit les quatre actes à trois; et Lope suivit son exemple, bien qu'il eût composé en quatre actes les pièces de sa première jeunesse, ou plutôt de son enfance. C'est ce que nous apprenons par un passage du *Nouvel Art de faire des comédies* [2]. Mais ce passage se trouve contredit par un

R. Pues me humillas a el abismo...
C. Pues me acercas a los rayos...
R. Sin reparar mi grandeza.
C. Sin mirar mi humilde estado.
R. Ya que te miro acá dentro...
C. Ya que en mi te vas entrando...
R. Muere entre el pecho, y la voz.
C. Muere entre el alma, y los labios.

1. Il est difficile de traduire exactement le singulier nom composé (*Staats-und Helden-Actionen*) que nous rendons ainsi. On en trouvera l'explication dans *Lessing et le Goût français*, etc., par L. Crouslé, p. 228 et suiv.; et plus loin, dans ce même article. (*Trad.*)

2. *Arte nuevo de hazer Comedias*, ouvrage qui se trouve à la suite des *Rimas* de Lope :

El Capitan Virves, insigne ingenio,
Puso en tres actos la Comedia, que antes
Andara en quatro, como pies de niño,
Que eran entonces niñas las comedias,
Y yo las escrivi de once, y doce años,

autre de Cervantes, où celui-ci s'attribue l'honneur d'avoir réduit la comédie espagnole de cinq journées à trois[1]. Que les littérateurs espagnols décident dans cette question; pour moi, je ne m'y arrêterai pas.

(N° LXIII, 8 *décembre* 1767). — La reine est revenue de la campagne; Essex pareillement. A peine de retour à Londres, celui-ci se rend à la cour, pour ne pas perdre un moment. Il ouvre avec Cosme le second acte, qui se passe dans le palais de la reine. Sur l'ordre du comte, Cosme a dû se pourvoir de pistolets. Essex a des ennemis secrets et craint d'être attaqué en sortant la nuit du château à une heure avancée. Il ordonne à Cosme de porter pour le moment les pistolets dans la chambre de Blanca et de les faire serrer par Flora. En même temps, il détache son écharpe, parce qu'il veut aller voir Blanca. Celle-ci est jalouse, et l'écharpe pourrait éveiller ses soupçons; elle pourrait la vouloir, et le comte serait obligé de la lui refuser. Au moment où il confie l'écharpe à Cosme, Blanca survient. Le valet veut la cacher; mais il ne s'y prend pas assez vite pour que Blanca ne remarque rien. Celle-ci emmène le comte chez la reine; et Essex en partant recommande à Cosme de ne pas ouvrir la bouche au sujet de l'écharpe et de ne la montrer à personne.

Entre autres belles qualités, Cosme a celle d'être un archibavard. Il ne peut garder un secret une demi-heure : il craindrait que cela ne l'étouffât; et la défense du comte lui rappelle qu'il est exposé à ce danger depuis trente-six heures[2]. Il donne les pistolets à Flora, et aussitôt il a la bouche ouverte pour lui raconter toute l'histoire de la

De a quatro actos, y de a quatro pliegos,
Porque cada acto un pliego contenia.
(*Note de l'auteur.*)

1. Dans la Préface de ses Comédies : *Donde me atrevi a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenian.* (*Note de l'auteur.*)

2. . . . Yo no me acordaba
De decirlo, y lo callaba,
Y como me lo entregó,
Ya por decirlo rebiento,
Que tengo tal propriedad,
Que en un hora, ó la mitad,
Se me hace postema un cuento.

dame masquée et de l'écharpe. Mais il se ravise en pensant qu'il devrait d'abord confier cette histoire à une personne qui en fût plus digne. Il ne serait pas bien que Flora pût se vanter de lui avoir *défloré* ce secret [1]. (Je tâcherai de donner un échantillon de l'esprit espagnol en chaque genre.)

Cosme n'attend pas longtemps cette personne plus digne de recueillir son secret. Blanca est trop tourmentée par la curiosité pour ne pas quitter le comte au plus vite, afin d'apprendre ce que Cosme a cherché à dérober si précipitamment à sa vue. Elle revient donc sur-le-champ; elle lui demande pourquoi il n'est pas encore parti pour l'Écosse, où le comte voulait l'envoyer; et à peine Cosme a-t-il répondu qu'il partira le lendemain au point du jour, qu'elle exprime le désir de savoir ce qu'il a là de caché. Elle le presse; et Cosme n'a pas besoin d'être beaucoup pressé. Il lui dit tout ce qu'il sait de l'écharpe, et Blanca la lui enlève. La manière dont il se soulage de son secret fait lever le cœur. Son estomac ne peut plus, dit-il, le garder; il en a des rapports et des coliques. Il se met les doigts dans la bouche; il le rend; et pour se refaire une bonne bouche, il court mâcher par là-dessus un coing ou une olive [2]. Son babil embrouillé n'éclaire pas parfaitement Blanca; mais du moins elle y démêle ceci, que l'écharpe est un présent d'une dame dont Essex pourrait bien devenir amoureux, s'il ne l'est déjà.

« Car, dit-elle, il est homme. Et malheur à la femme qui a remis son honneur aux mains d'un homme! Le meilleur vaut si peu [3]! »

1. Alla Flora; mas no,
Sera persona mas grave...
No es bien que Flora se alabe
Que el cuento me desfloré.

2. Ya se me viene a la boca
La purga. . . . . .
O que regueldos tan secos
Me vienen! terrible aprieto...
Mi estomago no lo lleva;
Protesto que es gran trabajo,
Meto los dedos. . . . . .
Y pues la purga he trocado
Y el secreto he vomitado
Desde el principio hasta el fin,
Y sin dexar cosa alguna,
Tal asco me dió al desaillo,
Voy á probar de un membrillo,
O á morder de una azeituna...

3. Es hombre al fin, y hay de aquella
Que a un hombre fió su honor,
Siendo tan malo el mejor.

Aussi, pour prévenir l'infidélité d'Essex, elle veut l'épouser au plus tôt.

La reine entre; elle est extrêmement abattue. Blanca demande s'il faut qu'elle appelle les autres dames d'honneur; mais la reine préfère rester seule. Irène seulement viendra chanter à l'entrée de l'appartement. Blanca sort d'un côté pour chercher Irène, et le comte entre de l'autre.

Essex aime Blanca; mais il est assez ambitieux pour vouloir être en même temps l'amant de la reine. Il se reproche lui-même cette ambition; il se réprimande; son cœur appartient à Blanca; des desseins intéressés ne devraient pas le lui enlever; un goût illégitime ne devrait pas l'emporter sur une affection vraie [1]. Au moment où il voit la reine, il veut se retirer; et la reine, en l'apercevant, veut également lui laisser la place. Mais ils ne s'en vont ni l'un ni l'autre. En ce moment, Irène commence à chanter à la porte de la chambre. Elle chante une *redondilla*, un petit chant en quatre vers, dont le sens est celui-ci :

« Si mes plaintes amoureuses parviennent à ton oreille, oh! laisse la compassion qu'elles méritent triompher du déplaisir que tu éprouves à les entendre sortir de ma bouche. »

Ce chant plaît à la reine, et Essex y trouve un moyen commode pour lui déclarer son amour d'une manière détournée. Il dit qu'il a composé une *glose* [2] sur ce chant, et

1. Abate, abate las alas,
No subas tanto, busquemos
Mas proporcionada esfera.
A tan limitado vuelo.
Blanca me quiere, y a Blanca
Adoro yo ya en mi dueño;
Pues como de amor tan noble
Por una ambicion me alexo?
No conveniencia bastarda
Venza un legitimo afecto.

2. Les Espagnols ont un genre de poésies qu'ils appellent *gloses*. Ils prennent pour texte un ou plusieurs vers, et ils commentent ou développent ce texte de telle façon que les vers eux-mêmes reviennent au milieu de ce commentaire ou de ce développement. Le texte s'appelle *mote* ou *letra*, et le commentaire pris séparément s'appelle *glosa*, ce qui est aussi le nom de tout le poëme pris dans son ensemble. Ici, Essex prend le chant d'Irène pour *mote* : ce chant se compose de

il lui demande la permission de la lui réciter. Il s'y représente sous la figure du plus tendre des amants, à qui le respect défend de se déclarer à l'objet aimé. La reine loue la poésie et blâme sa manière d'aimer. Entre autres choses, elle lui dit : « Un amour que l'on tait ne saurait être grand; car l'amour ne s'accroît que par la réciprocité, et, en se taisant, on renonce à la réciprocité. »

(N° LXIV, 11 *décembre* 1767).—Essex répond que l'amant parfait est celui qui n'attend pas de salaire : or, la réciprocité d'amour est un salaire. Son silence même fait, dit-il, son bonheur : car tant qu'il n'avoue pas son amour, cet amour n'est pas rejeté, et il peut se bercer de cette douce illusion, que peut-être cet amour serait bien accueilli.

quatre vers, dont chacun est développé en une stance, qui se termine par le vers en question. Voici le tout ensemble :

MOTE.

Si acaso mis desvarios
Llegaren a tus umbrales,
La lastima de ser males
Quite el horror de ser mios.

GLOSA.

Aunque el dolor me provoca
De mis quexas, y no puedo,
Que es mi osadia tan poca,
Que entre el respeto, y el miedo
Se mueren en la boca;
Y asi no llegan tan mios
Mis males a tus orejas.
Porque no han de ser oidos
Si acaso digo mis quexas,
Si acaso mis desvarios.
El ser tan mal explicados
Sea su mayor indicio,
Que trocando en mis cuidados
El silencio, y vos su oficio,
Quedaran mas ponderados:
Desde oy por estas señales
Sean de ti conocidos
Que sin duda son mis males
Si algunos mas repetidos
Llegaren a tus umbrales.
Mas ay Dios! que mis cuidados
De tu crueldad conocidos,
Aunque mas acreditados,
Seran menos adquiridos,
Que con los otros mezclados :
Porque no sabiendo a quales
Mas tu ingratitud se deba
Viendolos todos iguales
Fuerza es que en commun te mueva
La lastima de ser males.
En mi este afecto violento
Tu hermoso desden la causa;
Tuyo, y mio es mi tormento;
Tuyo, porque eres la causa;
Y mio, porque yo fiento :
Sepan, Laura, tus desvios
Que mis males son tan tuyos,
Y en mis cuerdos desvarios
Estos que tienen de tuyos
Quite el horror de ser mios.

Mais toutes les *gloses* ne sont pas nécessairement aussi symétriques que celle-ci. On a toute liberté pour faire aussi inégales que l'on veut les stances que l'on termine avec les vers du *mote*. Il n'est pas non plus nécessaire d'y insérer tous les vers; on peut se borner à en insérer quelques-uns, et les ramener plus d'une fois. Au reste, ces *gloses* appartiennent aux anciens genres de poésies qui sont à peu près passés de mode après Boscan et Garcilasso. (*Note de l'auteur.*)

L'infortuné est heureux tant qu'il ignore son infortune [1]. La reine combat ces subtilités de l'air d'une personne qui tient fort pour elle-même à ce qu'Essex ne s'en fasse pas plus longtemps une règle de conduite; et Essex, enhardi par cette réplique, est sur le point de hasarder la déclaration qu'un homme épris doit toujours hasarder, au dire de la reine, lorsque Blanca entre pour annoncer le duc. L'entrée de Blanca fait un coup de théâtre des plus frappants. Car elle porte l'écharpe qu'elle a enlevée à Cosme : Essex ne s'en aperçoit pas; mais la reine est plus clairvoyante.

Essex. Eh bien, osons. Courage!... Elle m'encourage elle-même. Pourquoi mourir du mal, quand je puis mourir du remède? Qu'est-ce que je crains encore?... Eh bien, Reine, puisque [2]...

Blanca [3]. Madame, le duc...

1. ..... El mas verdadero amor
Es el que en si mismo quieto
Descansa, sin atender
A mas paga, o mas intento :
La correspondencia es paga,
Y tener por blanco el precio
Es querer por grangeria...
Dentro esta del silencio, y del respeto
Mi amor, y assi mi dicha esta segura,
Presumiendo tal voz (dulce locura!)
Que es admitido del mayor sugeto.
Dexandome engañar de este concepto;
Dura mi bien, porque mi engaño dura;
Necio sera la lengua, si aventura
Un bien que esta seguro en el secreto...
Que es feliz quie no siendo venturoso
Nunca llega a saber, que es desdichado.

2. Por no morir de mal, quando
Puedo morir de remedio,
Digo pues, ea, ossadia,
Ella me alentó, que temo? —
Que sera bien que a tu Alteza...
(*Sale Blanca con la vanda puesta.*)

3. Bl. Señora, el Duque... Con. A mal [tiempo
Viene Blanca. Bl. Esta aguardando
En la antecamara... Rein. Ay, cielo!
Bl. Para entrar... Rein. Que es lo que [miro!
Bl. Licencia... Rein. Decid; que veo!...
Decid que espere; estoi loca!...
Decid, andad. Bl. Ya obedezco.
Rein. Venid aca, volved. Bl. Que manda
Vuestra Alteza? Rein. El daño es cierto!
Decidle... no hay que dudar...
Entretenedle un momento...
Ay de mi!... mientras yo salgo...
Y dexadme. Bl. Que es aquesto?
Ya voy. Con. Ya Blanca se fue,
Quiero pues volver... Rein. Ha zelos!
Con. A declararme atrevido,
Pues si me atrevo, me atrevo
En fé de sus pretensiones.
Rein. Mi prenda en poder ageno?
Vive dios, pero es vergüenza
Que pueda tanto un afecto
En mi. Con. Segun lo que dixo
Vuestra Alteza aqui, y supuesto,
Que cuesta cara la dicha,
Que se compra con el miedo,
Quiero morir noblemente.
Rein. Porque lo decis? Con. Que espero,
Si a vuestra Alteza (que dudo!)
Le declarase mi afecto,

Ess. Blanca ne pouvait venir plus mal à propos.

Bl. Attend dans l'antichambre...

La Reine, *apercevant l'écharpe.* Ah! ciel!

Bl. La permission...

La R. Que vois-je?

Bl. De se présenter devant Votre Majesté.

La R. Dis-lui... Que vois-je!... Dis-lui d'attendre... Mes sens s'égarent!... Va, porte-lui cette réponse.

Bl. J'obéis.

La R. Reste! Viens ici... Plus près!

Bl. Qu'ordonne Votre Majesté?

La R. Ah! plus de doute!... Dis-lui... Il n'en faut plus douter!... Va, entretiens-le un moment... Malheur à moi!... en attendant que je me rende près de lui. Va, laisse-moi!

Bl. Que se passe-t-il?... J'y vais.

Ess. Blanca est sortie. Je puis maintenant poursuivre...

La R. Ah! jalousie!...

Ess. Ma déclaration... Mon audace a pour excuse vos propres conseils.

La R. Mon présent dans des mains étrangères! Ah! Dieu!... Mais je dois rougir de laisser la passion prendre tant d'empire sur moi.

Ess. Si donc..., comme Votre Majesté l'a dit..., et comme je dois l'entendre..., le bonheur qu'on achète par la crainte... coûte trop cher...; s'il est plus glorieux de mourir, je veux aussi...

La R. Que voulez-vous dire, comte?

Ess. C'est que j'espère que si je... Pourquoi craindre encore?... Que si je découvrais à Votre Majesté ma passion..., un peu d'amour...

La R. Que dites-vous là, comte? C'est à moi que ceci s'adresse? Quoi! Fou, insensé! Me connaissez-vous bien? Savez-vous qui je suis, et qui vous êtes? Je dois croire que vous avez perdu le sens...

Et Sa Majesté continue sur ce ton, traitant le pauvre comte du haut en bas. Il faut l'entendre! — Elle lui do-

Algun ancor. — Rein. Que decis?
A mi? como, loco, necio,
Conoceisme? Quien soy yo?
Decid, quien soy? que sospecho,
Que se os huyo la memoria...

mande s'il ignore combien le ciel est au-dessus de toutes les audaces des mortels; s'il ne sait pas que le vent d'orage voudrait en vain pousser jusqu'à l'Olympe, et qu'à moitié chemin il est obligé de revenir en sifflant sur lui-même. Ignore-t-il que les vapeurs qui montent vers le soleil sont dissipées par ses rayons? etc.

Qui est-ce qui se croit tombé du ciel? C'est Essex. Il se retire tout penaud, en demandant pardon. La reine lui ordonne d'éviter ses regards, de ne jamais remettre les pieds dans son palais, et de se tenir pour heureux de ce qu'elle lui laisse la tête sur les épaules, cette tête où des pensées si vaines ont pu germer [1].

Il s'éloigne, et la reine en fait autant, mais non sans nous donner à entendre que son cœur n'est guère d'accord avec ses paroles.

Blanca et le duc viennent occuper la scène à leur place. Blanca n'a pas fait difficulté d'avouer au duc sur quel pied elle est avec le comte; et qu'il faut qu'elle l'épouse ou qu'elle perde l'honneur. Le duc prend le parti qu'il est obligé de prendre; il renoncera à son amour; et, pour reconnaître la confiance de Blanca, il lui promet de la servir auprès de la reine, si elle veut découvrir à Élisabeth les liens qui l'unissent au comte.

La reine rentre bientôt, plongée dans ses pensées. Elle discute avec elle-même si le comte est aussi coupable qu'il le paraît. Peut-être était-ce une autre écharpe qui ressemblait si fort à la sienne.

Le duc aborde la reine. Il dit qu'il vient lui demander une grâce, pour laquelle Blanca l'implore en même temps. Blanca s'expliquera d'une manière plus précise sur ce sujet : il va les laisser ensemble; et en effet, il s'éloigne.

La curiosité de la reine est excitée, et Blanca se trouve embarrassée. Enfin elle se décide à parler. Elle ne veut pas dépendre plus longtemps de la volonté inconstante

1. . . . . No me veais
Y agradezed el que os dexo
Cabeza, en que se engendraron
Tan livianos pensamientos.

d'un homme : elle ne veut pas plus longtemps abandonner à sa loyauté ce qu'elle peut obtenir de force. Elle implore la pitié d'Élisabeth, de la femme et non de la reine. Car puisqu'il faut qu'elle avoue une faiblesse de son sexe, c'est à la femme et non à la reine qu'elle s'adresse[1].

(N° LXV, 15 *décembre* 1767).

— « Toi? une faiblesse? à moi, dit la Reine? »

BLANCA. Les flatteries, les soupirs, les baisers et surtout les larmes sont capables de triompher de la vertu la plus pure. Il m'en coûte cher d'avoir fait cette expérience! Le comte...

LA R. Le comte? Quel comte?

BL. Le comte d'Essex.

LA R. Qu'entends-je?

BL. Sa tendresse trompeuse...

LA R. Le comte d'Essex?

BL. Lui-même, Reine.

LA R. (*A part.*) C'est fait de moi! (*Haut.*) Eh bien! Après?

BL. Je tremble... Non, je n'oserai jamais...

La reine l'encourage, et lui en fait dire peu à peu plus qu'il n'était nécessaire; beaucoup plus que la reine elle-même n'en désire entendre. Elle apprend où et comment le comte a été heureux[2]; et quand enfin elle apprend qu'il lui a promis mariage et que Blanca réclame l'accomplissement

1. . . . . Ya estoy resuelta;
No a la voluntad mudable
De un hombre esté yo sujeta,
Que a unque no sé que mi olvide,
Es necedad, que yo quiera
Dexar a su cortesia
Lo que puede hacer la fuerza.
Gran Isabela, escuchadme,
Y al escucharme tu Alteza,
Ponga aun mas que la atencion,
La piedad con las orejas.
Isabela os he llamado
En esta ocasion, no Reina,
Que quando vengo a deciros
Del honor una flaqueza,
Que he hecho como muger,
Porque mejor ps parezca,
No Reina, muger os busco.
Solo muger os quisiera....

2. BL. Le llamé una noche obscura...
REIN. Y vino a verte? BL. Plugiera
A Dios, que no fuera tanta
Mi des dicha, y su fineza.
Vino mas galan que nunca,
Y yo que dos veces ciega,
Por mi mal, estaba entonces
Del amor, y las tinieblas...

de cette promesse, l'orage si longtemps contenu éclate tout à coup. Elle raille cruellement la crédule jeune fille, et lui défend absolument de penser davantage au comte. Blanca devine sans peine que l'ardeur de la reine est une ardeur de jalousie; et elle le lui donne à entendre.

La Reine. Jalousie?... Non : c'est ta conduite seule qui me révolte. Et supposé, oui, supposé que j'aimasse le comte...; si moi, moi, je l'aimais..., et qu'une autre fût assez hardie, assez présomptueuse, assez insensée pour l'aimer à côté de moi; que dis-je, pour l'aimer? seulement pour le regarder; que dis-je, pour le regarder? seulement pour admettre dans son esprit une pensée sur lui; est-ce qu'il n'en coûterait pas la vie à cette femme? Est-ce que je ne boirais pas son sang? Tu vois combien une jalousie supposée, imaginaire, me transporte : juge d'après cela ce que je ferais, si j'en éprouvais une véritable. Ce n'est qu'une plaisanterie; mais profite de la leçon : ne me rends pas jalouse réellement[1] ! »

La reine sort sur ces paroles menaçantes et laisse Blanca livrée au dernier désespoir. Cela manquait aux offenses dont elle avait déjà à se plaindre. La reine lui a déjà enlevé son père, son frère, sa fortune; elle veut encore lui ôter le comte. La vengeance était déjà résolue : mais pourquoi attendrait-elle qu'un autre l'accomplît pour elle? Elle l'accomplira de sa main et ce soir même. Comme femme de chambre de la reine, elle doit l'aider à se déshabiller :

1. R. Este es zelo, Blanca. Bl. Zelos,
Añadiendose una letra.
R. Que decis? Bl. Señora, que
Si acaso posible fuera,
A no ser vos la que dice
Esas palabras, dixera,
Que eran zelos. R. Que son zelos?
No son zelos, es ofenza
Que me estais haciendo vos.
Supongamos, que quisiera
A el Conde en esta ocasion :
Pues si yo a el Conde quisiera
Y alguna atrevida, loca
Presumida, des compuesta
Le quisiera, que es querer?
Que le mirara, ó le viera;
Que es verle? No sé que diga,
No hay cosa que menos sea...
No la quitara la vida?
La sangre no la bebiera?
Los zelos, aunque fingidos,
Me arrebataron la lengua,
Y dispararon mi enojo...
Mirad que no me deis zelos,
Que si fingidos se altera
Tanto mi enojo, ved vos,
Si fuera verdad, que hiciera...
Escarmentad en las burlas,
No me deis zelos de veras.

là, elle se trouvera seule avec la reine, et les occasions ne lui manqueront pas.

Voyant la reine revenir avec le chancelier, elle sort pour se préparer à l'exécution de son dessein.

Le chancelier tient à la main diverses dépêches que la reine lui ordonne de déposer sur une table; elle les parcourra avant de se mettre au lit. Le chancelier vante la vigilance extraordinaire de la reine, son dévouement aux affaires de l'État. Elle déclare que c'est son devoir, et elle congédie son ministre. La voilà seule; elle se met à ses papiers. Elle veut se distraire de ses chagrins amoureux, et se livrer à des occupations plus dignes d'elle. Mais le premier papier qu'elle prend en main se trouve être un placet d'un comte Félix. Un comte! « Faut-il donc, dit-elle, que le premier objet qui s'offre à ma vue me parle précisément d'un comte? » Ce trait est excellent. Son âme tout entière se trouve subitement ramenée sur ce comte auquel elle ne voulait pas penser pour le moment. L'amour d'Essex pour Blanca est comme un trait qu'elle porte dans le cœur, et qui lui rend la vie insupportable. En attendant que la mort la dérobe à ce martyre, elle va demander un soulagement au frère de la Mort; et en effet, le sommeil s'empare d'elle.

Cependant Blanca entre, tenant un des pistolets du comte, qu'elle a trouvés dans sa chambre. (Ce n'est pas sans raison que le poëte les y avait fait déposer au commencement de l'acte.) Elle trouve la reine seule et endormie : pourrait-elle souhaiter un moment plus favorable? Mais justement le comte cherche Blanca et ne l'a pas trouvée dans sa chambre. On devine bien ce qui arrive. Il vient donc la chercher, et il arrive à temps pour retenir le bras meurtrier de Blanca, et pour lui arracher le pistolet qu'elle dirige déjà sur la reine. Mais, tandis qu'il lutte avec elle, le coup part : la reine s'éveille, et l'on accourt du palais de toutes parts.

La Reine (*s'éveillant*). Eh bien! qu'est-ce donc?

Le Chancelier. Au secours! au secours! Quel est ce bruit dans la chambre de la reine? Que se passe-t-il?

Essex (*le pistolet à la main*). Funeste accident!

La R. Qu'est ceci, comte?

Ess. (*A part.*) Que faire?

La R. Blanca, qu'est ceci?

Bl. (*A part*). Ma mort est certaine.

Ess. (*A part.*) Quel n'est pas mon embarras?

Le C. Quoi! le comte un traître?

Ess. (*A part.*) A quoi me résoudre? Si je me tais, le crime retombe sur moi. Si je dis la vérité, je deviens le lâche accusateur de ma bien-aimée, de ma Blanca, de ma chère Blanca.

La R. Est-ce vous, comte, qui êtes le traître? Est-ce toi, Blanca? Lequel de vous deux a été mon sauveur? Lequel mon meurtrier? Il m'a semblé en dormant vous entendre tous deux crier: « Traîtresse! Traître! » Et cependant l'un de vous en voulait à ma vie, je la dois à l'autre. A qui la dois-je, comte? Qui lui en voulait, Blanca? Vous vous taisez... C'est bien, gardez le silence. Je veux demeurer dans cette incertitude. Je veux ignorer l'innocent, afin d'ignorer le coupable. Peut-être me serait-il aussi douloureux de découvrir mon défenseur que mon ennemi. Je pardonne volontiers à Blanca sa trahison; je lui en sais gré, si seulement par là le comte se trouve innocent[1].

Mais le chancelier déclare que, bien que la reine veuille passer là-dessus, il ne peut s'y prêter; que le crime es trop grand. Sa charge exige qu'il approfondisse la question, d'autant plus que toutes les apparences sont contre le comte.

1. Conde, vos traidor? Vos, Blanca?
El juicio esta indiferente,
Qual me libra, qual me mata.
Conde, Blanca, respondedme!
Tu á la Reina? tu á la Reina?
Oid, aunque confusamente:
Ha, traidora, dixo el Conde:
Blanca dixo: Traidor eres.
Estas razones de entrambos
A etrambas cosas convienen:
Uno de los dos me libra,
Otro de los dos me ofende.
Conde, qual me daba vida?
Blanca, qual me daba muerte?
Decidme!... No lo digais,
Que neutral mi valor quiere,
Por no saber el traidor,
No saber el inocente.
Mejor es quedar confusa,
En duda mi juicio quede,
Porque quando mire a alguno,
Y de la traicion me acuerde,
A pensar, que es el traidor,
Que es el leal tambien piense.
Yo le agradeceria á Blanca,
Que ella la traidora fuese,
Solo á trueque de que el Conde
Fuera el, que estaba inocente.

La R. Le chancelier a raison, il faut faire une enquête. — Comte...

Ess. Madame!

La R. Déclarez la vérité. (*A part.*) Mais combien mon amour craint de l'entendre! (*Haut.*) Était-ce Blanca?

Ess. (*A part.*) Infortuné que je suis!

La R. Était-ce Blanca qui voulait ma mort?

Ess. Non, Reine; ce n'était pas Blanca.

La R. C'était donc vous?

Ess. (*A part.*) Affreuse destinée! (*Haut.*) Je ne sais.

La R. Vous ne savez? Et comment cet instrument de meurtre se trouve-t-il dans votre main?

Le comte se tait; la reine ordonne qu'il soit conduit à la Tour. Blanca doit être retenue dans son appartement jusqu'à ce que l'affaire s'éclaircisse. Ils sont emmenés tous deux; c'est la fin du second acte.

(N° LXVI, 18 *décembre* 1767). — Le troisième acte commence par un long monologue de la reine; elle met en jeu toute la subtilité de l'amour pour trouver le comte innocent. Elle n'épargne pas les *peut-être*, pour s'autoriser à ne voir en lui ni son assassin ni l'amant de Blanca. Mais surtout elle va un peu loin dans ses suppositions contre Blanca. Sur ce point, en général, il s'en faut que sa manière de penser soit aussi délicate et aussi morale que nous pourrions le souhaiter et que notre théâtre l'exigerait [1].

Le duc entre avec le chancelier : le premier, pour témoigner à la reine sa joie de la conservation de sa vie; le second, pour lui soumettre une nouvelle preuve qui s'élève contre Essex. Son nom est gravé sur le pistolet qu'on lui a pris dans la main; ce pistolet lui appartient; et il est évi-

1. No pudo ser que mintiera
Blanca en lo que me conto
De gozarla el Conde? No,
Que Blanca no lo fingiera :
No pudo haverla gozado,
Sin estar enamorado,
Y quando tierno, y rendido,
Entonces la haya querido,
No puede haverla olvidado?
No le vieron mis antojos
Entre acogimientos sabios,
Muy callando con los labios,
Mui bachiller con los ojos,
Quando al decir sus enojos,
Yo su despecho reñi?

dent que c'est celui à qui il appartenait qui a dû vouloir s'en servir.

Mais ce qui paraît condamner Essex sans réplique, c'est ce qui suit. Cosme a voulu partir pour l'Écosse au point du jour avec la lettre que l'on sait, et il a été arrêté. Son voyage ressemble fort à une fuite, et une pareille fuite laisse supposer qu'il a pu prendre part à l'attentat de son maître. Il est donc amené devant le chancelier, et la reine ordonne qu'il soit interrogé en sa présence. On peut aisément deviner de quel ton Cosme se justifie. Il ne sait rien; mais quand il est sommé de dire où il voulait aller, il ne se fait pas longtemps presser pour dire la vérité. Il montre la lettre que le comte son maître lui a ordonné de porter à un autre comte en Écosse. On sait le contenu de cette lettre. Il en est donné lecture. Cosme ne s'étonne pas peu d'entendre de quoi il s'agissait; mais il est encore plus étonné de la conclusion de cette lettre, où le porteur est désigné comme un confident à qui Roberto peut remettre sa réponse en toute sûreté.

« Qu'entends-je, s'écrie Cosme? Moi un confident! Moi, le confident de quelqu'un : par tous les diables! je ne suis pas un confident; je ne l'ai jamais été, et je ne le serai de ma vie! Ai-je donc l'air d'un confident? Je voudrais bien savoir ce que mon maître a trouvé en moi, pour me traiter de la sorte! Moi, un confident, moi pour qui le moindre secret est un fardeau? Je sais, par exemple, que Blanca et mon maître s'aiment et qu'ils sont mariés secrètement : cela a failli depuis longtemps m'étouffer; et maintenant je veux le dire, à cette seule fin que vous sachiez bien, messeigneurs, quelle espèce de confident je suis. C'est dommage que la chose ne soit pas plus importante : je la dirais tout aussi bien[1]. »

1. Que escucho? Señores mios,
Dos mil demonios me lleven,
Si yo confidente soy,
Si lo he sido, ó si lo fuere,
Ni tengo intencion de serlo.
. . . . . Tengo yo
Cara de ser confidente?
Yo no sé que ha visto en mi
Mi amo para tenerme
En esta opinion; y a fé,
Que me holgara de que fuese
Cosa de mas importancia
Un secretillo muy leve,
Que rabio ya por decirlo,
Que es que el Conde á Blanca quiere,
Que estan casados los dos
En secreto. . . . . .

La reine n'est pas moins douloureusement frappée par cette révélation que par la preuve de la trahison du comte, qu'elle voit dans cette malheureuse lettre. Le duc croit devoir aussi rompre le silence, et ne pas cacher plus longtemps à la reine ce qu'il a entendu par hasard dans la chambre de Blanca. Le chancelier insiste pour que le traître soit châtié. A peine la reine se trouve-t-elle seule, que la majesté offensée et l'amour blessé la sollicitent en même temps à prononcer la condamnation du comte.

Le poëte nous transporte alors auprès d'Essex, dans sa prison. Le chancelier y entre et annonce au comte que le parlement l'a déclaré coupable et condamné à mort. Le jugement doit être exécuté le lendemain matin. Essex proteste de son innocence.

Le Chancelier. Votre innocence, mylord, je voudrais y croire; mais il y a tant de preuves contre vous! N'avez-vous pas écrit la lettre à Roberto? N'est-ce pas votre propre signature?

Essex. Oui, sans doute.

Le Ch. Le duc d'Alençon ne vous a-t-il pas entendu, dans la chambre de Blanca, résoudre expressément la mort de la reine?

Ess. Ce qu'il a entendu, il l'a bien entendu.

Le Ch. La reine, en s'éveillant, n'a-t-elle pas vu le pistolet dans votre main? Le pistolet, sur lequel votre nom est gravé, ne vous appartient-il pas?

Ess. Je ne puis le nier.

Le Ch. Vous êtes donc coupable.

Ess. C'est ce que je nie.

Le Ch. Qui donc a pu vous amener à écrire la lettre à Roberto?

Ess. Je ne sais.

Le Ch. Comment se fait-il que le duc ait entendu sortir de votre propre bouche des paroles de trahison?

Ess. C'est que le ciel l'a voulu ainsi.

Le Ch. Comment se fait-il que l'instrument de meurtre se soit trouvé dans votre main?

Ess. C'est que le malheur me poursuit.

Le Ch. Si tout cela n'est que mauvaise fortune, sans qu'il y

ait de votre faute, en vérité, mon ami, votre mauvais sort vous joue un mauvais tour. Vous le payerez de votre tête.

Ess. Tant pis[1]!

— « Votre Grâce pourrait-elle me dire si elle ne me fera pas pendre du même coup? » demande Cosme qui se trouve là. Le chancelier répond que non, parce que son maître l'a suffisamment justifié. Le comte demande au chancelier la permission de parler à Blanca avant sa mort. Le chancelier répond à regret que, comme juge, il doit repousser sa demande : attendu qu'il a été décidé que l'exécution aurait lieu le plus secrètement possible, par crainte des conjurés, qui pourraient bien être nombreux parmi les grands comme parmi le peuple. Après l'avoir invité à se préparer à la mort, il sort.

Le comte ne désirait parler encore une fois à Blanca que pour l'engager à renoncer à son dessein. Ne pouvant le faire verbalement, il veut le faire par écrit. L'honneur et l'amour l'obligent à donner sa vie pour elle; au nom de ce sacrifice, dont les amants parlent toujours, mais dont il donne seul l'exemple, il la conjurera de ne pas en laisser perdre le fruit.

1. Con. Solo es descargo que tengo
Es el estar inocente.
Sen. Aunque yo quiera creerlo
No me dexan los indicios,
Y advertid, que y no es tiempo
De dilacion, que mañana
Haveis de morir. Con. Yo muero
Inocente. Sen. Pues decid
No escribisteis a Roberto
Esta carta? Aquesta firma
No es la vuestra? Con. No lo niego.
Sen. El gran duque de Alanzon
No os oyó en el aposento
De Blanca trazar la muerte
De la Reina? Con. Aquesso es cierto.
Sen. Quando despertó la Reina
No os halló, Conde, a vos mismo
Con la pistola en la mano?
Y la pistola que vemos
Vuestro nombre alli gravado
No es vuestro? Con. Os lo concedo.
Sen. Luego vos estais culpado.
Con. Eso solamente niego.
Sen. Pues como escribisteis, Conde,
La carta al traidor Roberto?
Con. No lo sé. Sen. Pues como el Duque
Que escuchó vuestros intentos,
Os convence en la traicion?
Con. Porque asi lo quiso el cielo.
Sen. Como hallando en vuestra mano
Os culpa el vil instrumento?
Con. Porque tengo pocha dicha...
Sen. Pues sabed, que si es desdicha
Y no culpa, en tanto aprieto
Os pone vuestra fortuna,
Conde amigo, que supuesto
Que no dais otro descargo,
En fé de indicios tan ciertos,
Mañana vuestra cabeza
Ha de pagar. . . . . .

La nuit venue, il s'assoit pour écrire, et ordonne à Cosme de remettre à Blanca, aussitôt après sa mort, la lettre qu'il doit lui confier. Cosme s'en va dormir en attendant.

(N° LXVII, 22 *décembre* 1767). — Ceci est suivi d'une scène à laquelle on ne se serait guère attendu. Au milieu du calme et du silence, la même dame à qui Essex a sauvé la vie dans le premier acte, vêtue de la même façon, le visage à demi masqué, une lumière à la main, vient visiter le comte dans sa prison. C'est la reine.

« Le comte m'a sauvé la vie, se dit-elle en entrant : je suis donc son obligée. Le comte a voulu m'ôter la vie : cela crie vengeance. Sa condamnation a donné satisfaction à la justice : il faut maintenant satisfaire la reconnaissance et l'amour[1]. »

En approchant, elle remarque que le comte écrit.

« Sans doute, dit-elle, c'est à sa Blanca ! Mais qu'importe ? Je viens poussée par l'amour, par l'amour le plus ardent et le plus désintéressé ; que la jalousie se taise en ce moment !... Comte ! »

Le comte, s'entendant appeler, se retourne et bondit d'étonnement :

« Que vois-je ! s'écrie-t-il.

« Ce n'est pas un songe, répond la reine, mais la vérité. Hâtez-vous de vous en convaincre, et ne perdons pas à douter des moments précieux... Vous vous souvenez donc de moi ? Je suis la personne à qui vous avez sauvé la vie. J'apprends que vous devez mourir demain ; et je viens vous payer ma dette, vous donner vie pour vie. J'ai su me procurer la clef de la prison. Ne me demandez pas comment. La voici ; prenez-là, elle vous ouvrira la porte du parc ; fuyez, comte, et sauvez une vie qui m'est si chère. »

1. El Conde me dió la vida
Y asi obligada me veo ;
El Conde me daba muerte,
Y asi ofendida me quexo.
Pues ya que con la sentencia
Esta parte he satisfecho,
Pues cumpli con la justicia,
Con el amor cumplir quiero...

Ess. Chère? à vous, Madame?

La R. Aurais-je hasardé sans cela tout ce que je hasarde?

Ess. Que le sort qui me poursuit est ingénieux! Il trouve moyen de me rendre malheureux par mon bonheur même. Je parais heureux, parce que la personne qui veut ma mort vient me délivrer; mais je n'en suis que plus malheureux, parce que je devine que la personne qui m'offre la liberté veut ma mort[1].

Ces paroles font assez entendre à la reine qu'Essex la reconnaît. Il refuse absolument la grâce qu'elle lui offre; mais il lui en demande une autre en échange.

La R. Et laquelle?

Ess. Celle qui dépend de vous, Madame, je le sais; celle de me laisser voir le visage de ma reine. C'est la seule grâce pour laquelle je ne dédaigne pas de vous rappeler ce que j'ai fait pour vous. Au nom de cette vie que je vous ai sauvée, je vous conjure, Madame, de m'accorder cette grâce.

La R. (*A part.*) Que faire? Peut-être, s'il me voit, se justifiera-t-il! Je ne désire rien autre chose.

Ess. Ne retardez pas mon bonheur, Madame.

La R. Eh bien, puisque vous le voulez, comte, soit; mais d'abord prenez cette clef: votre vie en dépend. Ce que je puis faire pour vous maintenant, peut-être ne le pourrais-je pas plus tard. Prenez; je veux vous savoir en sûreté[2].

Ess. (*Prenant la clef.*) Tant de prévoyance me pénètre de gratitude. Et maintenant, Madame, je brûle de lire mon sort sur le visage de la reine, ou sur le vôtre.

La R. Comte, bien que les deux n'en fassent qu'un, il n'y a que celui que vous voyez encore qui soit à moi seule; car celui que vous découvrez à présent (*ôtant son masque*) est celui de

1. Ingeniosa mi fortuna
Halló en la dicha mas nuevo
Modo de hacerme infeliz,
Pues quando dichoso veo,
Que me libra quien me mata,
Tambien desdichado advierto,
Que me mata quien me libra.

2. Pues si esto ha de ser, primero
Tomad, Conde, aquesta llave,
Que si ha der ser instrumento
De vuestra vida, quiza
Tan otra, quitando el velo,
Seré, que no pueda entonces
Hacer lo que ahora puedo,
Y como a daros la vida
Me empeñé, por lo que os debo,
Por si no puedo despues,
De esta suerte me prevengo.

la reine. L'autre, avec lequel je vous ai parlé jusqu'ici, n'existe plus.

Ess. Maintenant je mourrai consolé. Sans doute, c'est un privilége du visage royal d'apporter grâce et pardon à tout coupable qui le contemple; et ce bienfait de la loi devrait s'appliquer à moi aussi. Mais je ne veux compter que sur moi-même. J'oserai rappeler à la reine mes exploits[1]...

La R. Je me les suis déjà rappelés moi-même. Mais votre crime, comte, surpasse vos services.

Ess. Et je ne puis rien espérer de la faveur de ma reine?

La R. Rien.

Ess. Si la reine est si rigide, j'en appelle à la dame à qui j'ai sauvé la vie. Celle-ci ne se montrera-t-elle pas plus indulgente envers moi?

La R. Elle a déjà fait plus qu'elle ne devait: elle vous a ouvert le chemin pour échapper à la justice.

Ess. Et ne méritais-je pas davantage de vous, qui me devez la vie?

La R. Je ne suis pas cette dame; je vous l'ai déjà dit. Mais quand je la serais, est-ce que je ne vous rends pas autant que j'ai reçu de vous?

Ess. Et comment? non pas sans doute en me donnant la clef?

La R. Assurément si.

Ess. Le chemin que cette clef peut m'ouvrir n'est pas tant celui de la vie que celui du déshonneur. Il ne faut pas que l'instrument de ma liberté paraisse servir ma lâcheté. La reine croit-elle, avec cette clé, payer les royaumes que je lui ai conquis, mon sang que j'ai versé pour elle, la vie que je lui ai sauvée[2]? Je veux devoir la vie à des moyens plus dignes, ou j'aime mieux mourir. (*Il se dirige vers la fenêtre.*)

1. Moriré yo consolado,
Aunque si por privilegio
En viendo la cara al Rey
Queda perdonado el reo;
Yo de este indulto, señora,
Vida por ley me prometo;
Esto es en comun, que es
Lo que a todes da el derecho;
Pero si en particular
Merecer el perdon quiero,
Oid, vereis, que me ayuda
Major indulto en mis hechos,
Mis hazañas. . . . . .

2. Luego esta, que asi camino
Abrirá a mi vida, abriendo,
Tambien lo abrirá a mi infamia;
Luego esta, que instrumento
De mi libertad, tambien
Lo havrá de ser de mi miedo.
Esta, que solo me sirve
De huir, es el desempeño
De reinos, que os he ganado,
De servicios, que os he hecho,
Y en fin, de esa vida, de esa,
Que teneis hoy por mi esfuerzo?
En esta se cifra tanto?...

La R. Qu'allez-vous faire?

Ess. Méprisable instrument de ma vie et de mon déshonneur! Si c'est en toi que repose toute mon espérance, que les eaux reçoivent dans leurs plus profonds abîmes toutes mes espérances! (*Il ouvre la fenêtre et jette la clef, à travers la grille, dans le canal.*) Ce serait payer la vie trop cher que de l'acheter par la fuite[1].

La R. Qu'avez-vous fait, comte?... Vous avez très-mal fait...

Ess. En mourant, je pourrai du moins dire à haute voix que je laisse une reine ingrate. Si elle ne veut pas mériter ce reproche, qu'elle songe à un autre moyen de me sauver. Je lui ai ôté celui-ci, qui est trop indigne. J'en appelle encore à mes services : il dépend d'elle de les récompenser, ou d'immortaliser le souvenir de son ingratitude avec celui de mes services.

La R. Il faut bien que je m'expose à ce danger. Car, en vérité, je ne saurais faire davantage pour vous sans sacrifier ma dignité.

Ess. Ainsi donc, il faut que je meure?

La R. Sans aucun doute. La dame voulait vous sauver; la reine doit laisser à la justice son libre cours. Vous mourrez au matin et ce matin est déjà venu. Ma pitié vous accompagne; le chagrin me brise le cœur; mais c'est la destinée fatale des rois, de pouvoir, moins que personne, suivre les mouvements de leur cœur. — Comte, je vous recommande à la Providence!

(N° LXVIII, 25 *décembre* 1767). — Encore quelques paroles échangées en se séparant, encore quelques exclamations au milieu du silence; et tous deux, le comte et la reine, se retirent, chacun de leur côté. Il faut supposer qu'en sortant Essex a remis à Cosme la lettre qu'il a écrite à Blanca. Car, un moment après, Cosme entre avec cette lettre à la main et dit que l'on conduit son maître à la mort; et qu'aussitôt que ce sera fait, il remettra la lettre

1. Vil instrumento
De mi vida, y de mi infamia,
Por esta rexa cayendo
Del parque, que bate el rio,
Entre sus crystales quiero,
Si sois mi esperanza, hundiros,
Caed al humedo centro,
Donde el Tamasis sepulte
Mi esperanza, y mi remedio.

comme il l'a promis. Mais, en la regardant, sa curiosité s'éveille.

« Qu'est-ce que cette lettre peut bien renfermer? Un contrat de mariage? Ce serait un peu tard. La copie de la sentence? mais il ne l'enverrait pas à la personne que cette sentence rend veuve! Son testament? pas davantage. Mais qu'est-ce donc? »

Sa curiosité va croissant. En même temps, il songe qu'une fois déjà il a failli perdre la vie pour n'avoir pas su ce que renfermait une lettre de son maître.

« Il s'en est fallu d'un cheveu, dit-il, que je devinsse un confident. Le diable emporte le rôle de confident! Non, on ne m'y reprendra plus. »

Bref, Cosme se décide à ouvrir la lettre. Naturellement, il est très-frappé de ce qu'il lit. Il ne croit pas pouvoir se défaire assez vite d'un papier qui renferme des choses si importantes et si dangereuses; il tremble à la seule pensée qu'on pourrait le trouver dans ses mains avant qu'il l'eût volontairement livré, et il court tout droit le porter à la reine.

Justement la reine entre avec le chancelier. Cosme veut la laisser d'abord terminer avec ce personnage, et se retire à l'écart. La reine donne au chancelier ses derniers ordres pour l'exécution du comte; il faut que tout soit fait sur-le-champ et en silence; le peuple n'en doit rien apprendre, avant que le cadavre décapité lui crie de sa voix muette : Fidélité et obéissance[1]! Le chancelier fera porter la tête dans la grande salle, et la fera déposer sous un tapis à côté de la hache sanglante. Il rassemblera ensuite les grands du royaume, pour leur annoncer en même temps le crime et le châtiment, leur enseigner leur devoir par cet exemple, et leur faire bien comprendre que leur reine sait être aussi

1. Hasta que el tronco cadaver
Le sirva de muda lengua.

sévère qu'elle souhaite de pouvoir être indulgente; et tout cela, comme le lui fait dire le poëte, conformément aux us et coutumes du pays[1].

Le chancelier sort avec ces instructions, et Cosme aborde la reine.

« Cette lettre, dit-il, m'a été donnée par mon maître pour la remettre à Blanca après sa mort. Je l'ai ouverte, je ne sais trop moi-même pourquoi; et comme j'y trouve des choses qu'il faut que Votre Majesté sache, je l'apporte à Votre Majesté, et non à Blanca. »

La reine prend la lettre et lit ceci :

« Blanca, ma dernière heure est venue. On ne veut pas me permettre de te parler : reçois donc par écrit une révélation que j'ai à te faire, et mes derniers conseils. La révélation, la voici. Je n'ai jamais été un traître; si j'ai promis de te seconder dans l'affaire en question, c'était uniquement pour mieux servir la reine et pour attirer Roberto à Londres avec ses adhérents. Juge de la grandeur de mon amour, puisque malgré tout j'aime mieux mourir que de mettre ta vie en péril. Voilà la révélation, Dieu soit loué! Et maintenant, mes conseils. Renonce à l'entreprise où Roberto t'engage; je suis perdu pour toi, et tu ne trouveras pas tous les jours quelqu'un qui soit prêt à subir la mort des traîtres pour l'amour de toi[2]. »

1. Y asi al salon de palacio
Hareis que llamados vengan
Los Grandes y los Milordes,
Y para que alli le vean,
Debaxo de una cortina
Hareis poner la cabeza
Con el sangriento cuchillo,
Que amenaza junto á ella,
Por symbolo de justícia,
Costumbre de Inglaterra :
Y en estando todos juntos,
Monstrandome justiciera,
Exhortandolos primero
Con amor a la obediencia,
Les monstraré luego al Conde,
Para que todos atiendan,
Que en mi hay rigor que los rinda,
Si hay piedad que los atreva.

2. Blanca, en el ultimo trance,
Por que hablarte no me dexan,
He de escribirte un consejo,
Y tambien una advertencia;
La advertencia es, que yo nunca
Fui traidor, que la promesa
De ayudar en lo que sabes,
Fue por servir á la Reina,
Cogiendo a Roberto en Londres,
Y á los que seguizle intentan;
Para aquesto fue la carta :
Esto he querido que sepas,
Por que adviertas el prodigio
De mi amor, que asi se dexa
Morir, por guardar tu vida.
Este ha sido la advertencia :
(Valgame dios!) el consejo
Es, que desistas la empresa

« Homme! s'écrie la reine bouleversée, que m'apportes-tu là? — Eh bien, dit Cosme, suis-je encore un confident? — Cours, vole sauver ton maître! Dis au chancelier de suspendre! Holà, gardes! amenez-le-moi sur-le-champ, — le comte; — vite! »

Et en effet, on amène le comte, c'est-à-dire, son cadavre. Autant était grande la joie qui inondait le cœur de la reine en découvrant l'innocence de son cher comte; autant est violente sa douleur et sa colère, quand elle le voit mort. Elle maudit la précipitation avec laquelle ses ordres ont été exécutés; et maintenant, que Blanca tremble!

Ainsi se termine cette pièce, sur laquelle j'ai peut-être trop longtemps retenu mes lecteurs, — mais aussi peut-être pas. Nous sommes si peu familiers avec les ouvrages dramatiques des Espagnols! Je n'en connais pas un qu'on nous ait traduit, ou qu'on nous ait seulement communiqué par extraits. Car la *Virginie* d'Augustino de Montiano y Luyando est écrite, il est vrai, en espagnol; mais ce n'est pas une pièce espagnole : c'est un simple essai dans la manière correcte des Français; c'est régulier et glacial. J'avouerai très-volontiers que je n'en ai plus une opinion aussi avantageuse qu'autrefois[1]. Si la seconde pièce du même auteur n'est pas mieux conçue, si les nouveaux poëtes espagnols qui veulent suivre la même voie n'y réussissent pas mieux, ils ne trouveront pas mauvais que je m'attache de préférence à leurs vieux auteurs, Lope et Calderon, plutôt qu'à eux.

Les vraies pièces espagnoles sont entièrement faites sur

A que Roberto te incita.
Mira que sin mi te quedas,
Y no ha de haver cada dia
Quien por mucho que te quiera,
Por conservarte la vida
Por traidor la suya pierda.

1. *Theatralische Bibliothek*, 1er Stück. (*Note de l'auteur.*) — Dans ce recueil, qui date de 1751, Lessing donnait une analyse très-consciencieuse de la *Virginie* espagnole, avec une notice biographique sur l'auteur. On y lisait ces mots : « J'espère que mes lecteurs seront enchantés de faire connaissance avec le plus grand poëte tragique que l'Espagne possède aujourd'hui, poëte qu'elle peut opposer à ceux de ses voisins. » *Œuvres de Lessing*, édit. de Maltzahn, t. IV, p. 175. (*Trad.*)

le modèle d'*Essex*. On trouve dans toutes les mêmes défauts et les mêmes mérites : plus ou moins, cela s'entend. Les défauts sautent aux yeux. — Mais les mérites, me demandera-t-on, quels sont-ils? — Les voici : une fable tout à fait originale, une intrigue très-ingénieuse; des coups de théâtre très-nombreux, très-singuliers et toujours nouveaux; les situations les mieux ménagées; ordinairement des caractères très-bien tracés et qui se soutiennent jusqu'à la fin; souvent beaucoup de dignité et de force dans l'expression.

Ce sont là des mérites à coup sûr : je ne dis pas qu'il n'y en ait pas de plus élevés; je ne nie pas que ceux-ci ne puissent être aisément poussés jusqu'au romanesque, au fantastique et au monstrueux; et je reconnais que chez les Espagnols ils sont rarement exempts de ce genre d'exagération. Mais ôtez à la plupart des pièces françaises leur régularité mécanique, et dites-moi s'il leur reste d'autres beautés que celles-là? Qu'y peut-on louer, sinon des complications d'intrigues, des coups de théâtre et des situations?

Elles ont, dira-t-on, pour elles la bienséance. — La bienséance, oui. Les intrigues y sont pleines de bienséance, et aussi d'uniformité; les coups de théâtre pleins de bienséance et de banalité; les situations pleines de bienséance et forcées. Voilà l'effet de la bienséance!

Mais, dira-t on, voyez ce Cosme, ce jocrisse espagnol; voyez ce mélange monstrueux de farce triviale et de gravité solennelle; cette confusion du comique et du tragique, dont le théâtre espagnol est infecté! — Je suis bien loin d'en prendre la défense. Cependant, si ce mélange n'offensait que la bienséance, — on comprend de quelle bienséance je veux parler, — s'il n'avait d'autre défaut que de blesser le respect auquel les grands prétendent, d'être contraire au savoir-vivre, à l'étiquette, au cérémonial, et à tout ce charlatanisme au moyen duquel on veut persuader à la majorité du genre humain qu'il y a une minorité composée d'une toute autre étoffe qu'elle; eh bien, je préférerais de

beaucoup les plus extravagantes alternatives de bassesse et de hauteur, de bouffonnerie et de gravité, de noir et de blanc à la froide uniformité du bon sens, du grand monde, des manières de la cour, comme on voudra nommer toutes ces misères : car tout cela m'endort infailliblement. — Mais il s'agit ici de tout autre chose.

(N° LXIX, 29 *décembre* 1767). — Lope de Vega est considéré comme le père du théâtre espagnol. Cependant, ce n'est pas lui qui introduisit ce ton ambigu sur la scène. Le peuple y était déjà si bien accoutumé, que Lope dut l'adopter malgré lui. Dans son poëme didactique dont j'ai déjà parlé, *le nouvel Art de faire des comédies*, il s'afflige assez de cette nécessité. Voyant qu'il n'était pas possible de travailler avec succès pour ses contemporains en suivant les règles et les modèles des anciens, il chercha du moins à mettre des bornes à la licence. Tel est le dessein de ce poëme. Il pensa que, tout sauvage et barbare que pouvait être le goût de la nation, il devait pourtant avoir ses raisons, et qu'il valait mieux suivre méthodiquement les principes de ce goût que de n'en suivre aucun. On peut, sans observer dans une pièce les règles classiques, en observer du moins quelques-unes; et il le faut bien, si l'on veut plaire. Il voulut donc fixer ces règles tirées du goût national; et la première était l'union du sérieux et du plaisant.

« Vous pouvez, dit-il, mettre en scène même des rois dans vos comédies. J'entends dire que notre sage monarque (Philippe II) l'a trouvé mauvais; soit qu'il vît que cela était contraire aux règles, soit qu'il crût contraire à la dignité royale d'être ainsi mêlée à la populace. J'accorde aussi que c'est revenir à la comédie antique, qui introduisait même des dieux sur la scène, comme on peut le voir, par exemple, dans l'*Amphitryon* de Plaute, et Dieu sait que je suis loin de l'approuver : car Plutarque, parlant de Ménandre, ne loue guère la comédie antique. Il me paraît donc difficile de justifier notre mode. Mais, puisqu'en Espagne nous nous éloignons si fort des règles de l'art, il faut bien que les savants eux-mêmes en prennent leur parti.

Il est bien vrai que le comique uni au tragique, Sénèque fondu avec Térence, produit un monstre non moins étrange que le Minotaure de Pasiphaë. Mais ces alternatives plaisent; on ne veut voir d'autres pièces que celles qui sont demi-sérieuses, demi-plaisantes; la nature elle-même nous enseigne cette diversité, d'où elle emprunte une partie de sa beauté[1]. »

C'est à cause des dernières paroles que je rapporte ce passage. Est-il vrai que la nature elle-même nous donne l'exemple de ce mélange du trivial et du sublime, du bouf-

1. Eligese el sujeto, y no se mire,
(Perdonen los preceptos) si es de Reyes,
Aunque por esto entiendo, que el prudente
Filipo rey de España, y señor nuestro,
En viendo un rey en ellos se enfadava
O fuese el ver, que al arte contradize,
O que la autoritad real no deve
Andar fingida entre la humilde plebe,
Este es volver á la Comedia antigua,
Donde vemos, que Plauto puso Dioses,
Como en su Anfitrion lo muestra Jupiter.
Sabe Dios, que me pesa de aprovarlo,
Porque Plutarco hablando de Menandro,
No siente bien de la Comedia antigua,
Mas pues del arte vamos tan remotos,
Y en España le hazemos mil agravios,
Cierren los doctos esta vez los labios.
Lo Tragico, y lo Comico mezclado,
Y Terencio con Seneca, aunque sea,
Como otro Minotauro de Pasife,
Haran grave una parte, otra ridicula,
Que aquesta variedad deleyta mucho,
Buen exemplo nos da naturaleza,
Que por tal variedad tiene belleza.
(*Note de l'auteur.*)

— Voltaire a traduit à sa façon un autre passage du même ouvrage de Lope de Véga (*Quest. sur l'Encycl., Art dram.*). On y lit ces vers :

Les Vandales, les Goths, dans leurs écrits bizarres,
Dédaignèrent le goût des Grecs et des Romains :
Nos aïeux ont marché dans ces nouveaux chemins,
Nos aïeux étaient des barbares.
. . . . . .
Je me vois obligé de servir l'ignorance,
D'enfermer sous quatre verrous
Sophocle, Euripide et Térence.
J'écris en insensé, mais j'écris pour des fous. (*Trad.*)

fon et du sérieux, de la farce et du tragique? Cela paraît ainsi. Mais, si cela est vrai, Lope a fait plus qu'il ne se proposait; il n'a pas seulement pallié les défauts du théâtre espagnol; il a réellement montré pour le moins que ce défaut n'en est pas un; car ce qui est une imitation de la nature ne peut pas être un défaut.

« On reproche à Shakespeare, dit un de nos écrivains contemporains, — à celui de tous les poëtes, depuis Homère, qui a le mieux connu les hommes, depuis les rois jusqu'aux mendiants, depuis Jules César jusqu'à Jacques Falstaff, et dont le regard les a percés à fond par une sorte d'intuition inexplicable, — on lui a reproché, dis-je, de n'avoir dans ses pièces aucun plan, ou du moins de n'en avoir qu'un très-vicieux, très-irrégulier et très-mal conçu, et d'y mêler de la façon la plus étrange le tragique et le comique: souvent, dit-on, le même personnage qui nous a fait venir les larmes aux yeux en parlant le langage touchant de la nature se livre un moment après à quelque étrange sortie, ou exprime ses sentiments d'une manière baroque; et s'il ne nous fait pas rire, du moins il refroidit notre émotion à tel point qu'il devient difficile au poëte de nous ramener à la disposition où il voudrait nous voir. Voilà ce qu'on reproche à Shakespeare, sans songer que par là même ses pièces sont la représentation de la vie humaine au naturel.

« La vie de la plupart des hommes, et, si nous osons le dire, l'histoire des grands corps politiques eux-mêmes, en tant qu'on les considère comme des êtres moraux, ressemble en beaucoup de points à nos *grandes pièces politiques*[1] dans l'ancien goût

1. *Haupt-und Staats-Actionen.* — Ce genre de pièces et le nom qu'elles portaient sont de l'invention de maître Velthen, directeur d'une troupe dramatique ambulante, lequel fut un moment attaché à la cour de Dresde (1685-1691). « C'est lui qui s'avisa de représenter des pièces où le dialogue et les incidents étaient improvisés par les acteurs. Il appela ces pièces *Haupt-und Staats-Actionen*, nom nouveau destiné à frapper la foule. On désignait auparavant sous le nom de *Hauptactionen* les pièces sérieuses, qui formaient la partie principale de la représentation, et sous celui de *Staatsactionen* les pièces qui touchaient à des sujets politiques, genre introduit par Hans Sachs, et cultivé depuis par son disciple Jacob Ayrer et par l'école de Silésie. La réunion de ces deux titres, imaginée par maître Velthen, annonçait qu'on trouverait sur son théâtre tous les genres de sujets sérieux mêlés ensemble, pour le plus grand plaisir du public. Mais, pour égayer tant de gravité, le premier rôle était donné au bouffon Hans-

gothique. On serait tenté de croire que les inventeurs de ce genre dramatique ont été plus profonds qu'on ne le suppose généralement, et que, s'ils n'ont pas eu le dessein secret de faire la satire de la vie humaine, ils se sont du moins proposé d'imiter fidèlement la nature, autant que les Grecs s'étaient appliqués à l'embellir. On pourrait faire remarquer que dans ces pièces, comme dans la vie, les rôles les plus importants sont souvent tenus par les plus mauvais acteurs. Mais c'est là une ressemblance fortuite : je ne m'y arrêterai pas pour le moment. Peut-on voir du moins une analogie plus frappante que celle que présentent les deux espèces de grandes pièces politiques[1] pour le plan, pour la distribution et l'arrangement des scènes, pour le nœud et le développement de l'action? Combien il est rare, dans l'un et dans l'autre genre, que l'auteur se demande pourquoi il a fait ceci ou cela de telle façon plutôt qu'autrement! Combien de fois il nous surprend en amenant des aventures auxquelles nous ne pouvions nullement nous attendre! Combien de fois nous voyons des personnages entrer et sortir sans qu'on puisse comprendre pourquoi ils sont venus et pourquoi ils disparaissent! Combien de choses laissées au hasard des deux côtés! Combien de fois ne voyons-nous pas les événements les plus importants amenés par les causes les plus misérables! Combien de fois les choses graves et considérables ne sont-elles pas traitées à la légère, et les choses insignifiantes avec une gravité risible! Et quand enfin, d'un côté comme de l'autre, les affaires sont si lamentablement embrouillées et entortillées, qu'on commence à désespérer du dénoûment, avec quel bonheur ne voyons-nous pas un dieu sortir d'un nuage de papier au milieu des éclairs et des tonnerres, ou un bon coup d'épée venir à propos pour trancher le nœud, sinon pour le dénouer! Et tout cela, de part et d'autre, aboutit au même résultat, à savoir que, de façon ou d'autre, la pièce finit et que les spectateurs peuvent applaudir ou siffler autant qu'il leur plaît, ou autant qu'ils l'osent.

wurst. En réalité, c'était lui seul qui soutenait la pièce, autant par ses tours d'agilité que par ses répliques. Un bon Harlekin devait être à la fois passé maître en fait de voltige et d'improvisation comique. » *Lessing*, etc., par L. Crouslé, p. 228. (*Trad.*)

1. Les *pièces politiques* du théâtre et celles que les pouvoirs officiels jouent sur la scène du monde. (*Trad.*)

« Au reste, on sait quel important personnage le noble *Hanswurst*[1] joue dans les tragi-comédies dont nous parlons. — (Il paraît vouloir se maintenir sur le théâtre de la capitale de l'empire germanique, pour servir d'éternel monument du goût de nos ancêtres.) — Plût à Dieu qu'il ne jouât son rôle que sur le théâtre! Mais combien de grandes scènes n'a-t-on pas vu jouer sur le théâtre du monde avec Hanswurst, — ou, ce qui est encore un peu plus fâcheux, par Hanswurst! Combien de fois les plus grands hommes, nés pour être les bons génies d'un trône, les bienfaiteurs d'un peuple et d'un siècle, n'ont-ils pas vu toute leur sagesse et leur bravoure tenue en échec par un petit tour plaisant de Hanswurst, ou d'autres gens semblables, qui, pour n'avoir pas sa jaquette et ses bottes jaunes, n'en avaient pas moins de tout point son caractère! Combien de fois, dans les deux genres de tragi-comédies, l'intrigue naît uniquement de ce que Hanswurst, par une bêtise ou une coquinerie de son cru, a gâté le jeu des gens capables, avant qu'ils aient eu le temps de se reconnaître! »

Si, dans cette comparaison entre les deux genres de farce héroïque, la grande et la petite, l'originale et celle d'imitation.... (Je dois dire que j'ai été heureux de transcrire ce fragment d'un ouvrage qui compte parmi les meilleurs de notre siècle, mais qui paraît encore avoir été écrit trop tôt pour le public allemand. En France ou en Angleterre, il aurait fait le plus grand bruit; le nom de l'auteur serait dans toutes les bouches. Mais chez nous!.. Nous avons l'ouvrage et tout est dit. Nos grands commencent par se faire les gencives sur l'ouvrage de ***. (Évidemment un roman français est plus flatteur au goût et de plus facile digestion). Quand leurs dents seront plus fortes et leur estomac plus robuste, quand ils auront eu le temps d'apprendre l'allemand, alors ils finiront par passer à — *Agathon*[2]. Tel est le titre de l'ouvrage dont je parle; j'ai mieux aimé en parler sans attendre l'occasion la plus propice, et dire

1. Jean Saucisse.

2. 2e partie, p. 192. (*Note de l'auteur.*) — Le roman d'*Agathon*, par Wieland, parut en 1766. Nous n'avons pu retrouver le passage cité par Lessing dans l'édition que nous avons entre les mains (Carlsruhe, 1777). (*Trad.*)

ici combien je l'admire que de ne le dire nulle part. Je remarque avec le plus extrême chagrin quel profond silence nos critiques gardent sur ce livre, ou de quel ton froid et indifférent ils en parlent. C'est le premier et le seul roman que nous ayons d'un goût classique et composé pour les gens qui pensent. — Quoi! un roman! — Nous ne voulons pas lui donner d'autre titre : peut-être cela lui attirera-t-il quelques lecteurs de plus. Quant au petit nombre de ceux que cela lui ferait perdre, il n'y a pas d'ailleurs à s'en soucier.)

(N° LXX, 1er *janvier* 1768). — Si, dis-je, dans cette comparaison [1], l'humeur satirique ne perçait un peu trop, on pourrait considérer ce passage comme une excellente apologie du drame tragi-comique ou comico-tragique (que j'ai vu une fois, dans un titre, désigné sous le nom de *pièce mixte* [2]). Ce serait le meilleur développement qu'on pût lire de la pensée de Lope de Véga. Mais en même temps c'en serait la réfutation. Car, que s'ensuivrait-il? Que l'exemple de la nature, par lequel on prétend justifier ici l'alliance de la gravité la plus solennelle avec le comique bouffon, pourrait aussi bien servir à justifier tout monstre dramatique, où l'on ne trouverait ni plan, ni liaison, ni sens commun. Et alors il faudrait cesser de considérer l'imitation de la nature comme le fondement de l'art; ou bien par cela même l'art cesserait d'être l'art. Il se réduirait à quelque chose d'humble comme est le talent d'imiter en plâtre les veines du marbre. Quoi qu'il fît, ses œuvres ne seraient jamais assez étranges pour ne pas pouvoir passer pour naturelles; on ne contesterait ce mérite qu'à l'art qui produirait une œuvre trop symétrique, trop bien proportionnée et combinée, quelque chose enfin de ce que fait l'art dans les autres genres. En ce sens, l'œuvre où il y aurait le plus d'art serait la plus mauvaise, et l'œuvre la plus grossière serait la meilleure.

1. Voyez à la page précédente. Nous n'avons pas cru pouvoir altérer la bizarre ordonnance de ce passage. (*Trad.*)
2. *Misehspiel.*

Si notre auteur avait parlé en critique, il se serait énoncé tout autrement. Ce qu'il défend ici avec tant d'esprit, il l'aurait sans doute condamné comme l'œuvre bâtarde d'une époque barbare; ou, du moins, il n'y aurait vu que les premiers essais de l'art renaissant au milieu de peuples peu civilisés. Et quant à la forme de ces drames, il l'aurait attribuée au concours de diverses causes extérieures où le hasard avait joué le principal rôle, où la raison et la réflexion n'avaient eu que la plus petite part, et peut-être n'en avaient eu aucune. Il n'aurait guère osé dire que les premiers inventeurs du genre *mixte* (puisque le mot existe, pourquoi ne m'en servirais-je pas?) « se sont proposé d'imiter fidèlement la nature, autant que les Grecs s'étaient appliqués à l'embellir. »

Les mots « fidèlement » et « embellir », quand on les applique à l'imitation et à la nature considérée comme objet d'imitation, donnent lieu à divers genres de malentendus. Certaines personnes ne croient pas qu'on puisse imiter trop fidèlement la nature : selon elles, même ce qui déplaît dans la nature, plaît dans une imitation fidèle, grâce à l'imitation. D'autres tiennent pour chimère l'idée d'embellir la nature : une nature qui prétend être plus belle que la nature n'est plus, disent-ils, la nature. Ces deux sortes de juges se proclament adorateurs de la seule nature, telle qu'elle est : les uns n'y voient rien à éviter, les autres rien à ajouter. Les premiers devraient donc nécessairement goûter les pièces mixtes du genre gothique, et les autres goûter difficilement les chefs-d'œuvre des anciens.

Et cependant il n'en est rien. Comment cela se fait-il? Comment se fait-il que les premiers, avec toute leur admiration pour la nature la plus vulgaire, la plus familière, se soient néanmoins prononcés contre le mélange du pathétique et du bouffon? Comment se fait-il que les autres, tout en trouvant monstrueux ce qui prétend être plus beau que la nature, aient cependant parcouru tout le théâtre grec sans être aucunement choqués sur ce point? Comment expliquer cette contradiction?

Il faudrait revenir sur nos pas et retirer nos assertions antérieures sur ces deux genres. Mais comment les retirer sans nous embarrasser dans de nouvelles difficultés? Il y a tant de justesse dans la comparaison qu'on a faite entre ces *grandes pièces politiques*, dont nous discutons le mérite, et la vie humaine, le train ordinaire du monde!

Je hasarderai quelques pensées qui, si elles ne vont pas au fond des choses, peuvent du moins en provoquer de plus fondées.

La principale est celle-ci : il est vrai et il n'est pas vrai que la tragi-comédie d'invention gothique imite fidèlement la nature : elle l'imite pour une moitié et laisse l'autre moitié entièrement de côté; elle imite la nature des phénomènes extérieurs, sans tenir le moindre compte de nos impressions et de nos facultés intellectuelles.

Dans la nature, tout est dans tout; tout s'entrecroise, tout est alternative et métamorphose incessante. Mais, au point de vue de cette diversité infinie, la nature est un spectacle convenable seulement pour un esprit infini. Pour que des esprits finis pussent en jouir, il fallait leur donner la faculté d'imposer à la nature des limites qui n'y sont point, d'y introduire des divisions et de gouverner leur attention selon leur bon plaisir.

Cette faculté, nous l'exerçons à tous les moments de la vie; sans elle, il n'y aurait pas pour nous de vie possible; nous serions successivement la proie de l'impression présente; nous rêverions sans cesse et sans savoir que nous rêvons.

Le propre de l'art est de nous aider à introduire cette division dans le domaine du beau, et à fixer notre attention. L'art isole en fait tout ce que notre esprit isole ou désire pouvoir isoler dans la nature, soit qu'il s'agisse d'un seul objet ou d'un assemblage d'objets divers; il maintient sous notre regard cet objet ou cet assemblage d'objets, en éclairant et en concentrant les objets autant que le veut le sentiment qu'ils doivent produire.

Quand nous sommes témoins d'un événement impor-

tant et touchant et qu'un autre événement sans intérêt se met en travers, nous cherchons à échapper le plus possible aux distractions dont nous sommes menacés par ce dernier. Nous en faisons abstraction. Si donc nous retrouvons dans l'art ce que nous désirions retrancher de la nature, nous ne pouvons manquer d'en être rebutés.

Seulement, il y a des cas où cet événement importun prend, dans son progrès, toutes les nuances de l'intérêt, et où non-seulement il vient à la suite de l'autre, mais encore naît de l'autre nécessairement. Ainsi, il arrive que la gravité amène le rire, que la tristesse provoque la joie et réciproquement; et cela d'une manière si immédiate, qu'il nous paraît impossible de faire abstraction de l'un ou de l'autre. Alors, nous ne désirons pas non plus que l'art en fasse abstraction; et il sait tirer avantage de l'impossibilité même où il se trouve de séparer ces éléments disparates.

Mais c'en est assez sur ce sujet : on voit où je veux en venir.

QUARANTE-CINQUIÈME SOIRÉE. — *Les Frères*, de Romanus. Tactique de l'auteur à l'égard des Français et de Voltaire en particulier. Jugement de Voltaire sur *les Adelphes* de Térence et sur *l'École des Maris* de Molière. Justification de Térence. Du jeu des acteurs chez les anciens. Du commentaire de Donat sur Térence. — *L'Oracle*, de Saint-Foix.

Le quarante-cinquième soir (vendredi, 12 juillet), on a joué *les Frères*, de M. Romanus, et *l'Oracle*, de Saint-Foix.

La première pièce peut passer pour une œuvre allemande originale, bien qu'elle soit tirée en grande partie des *Adelphes* de Térence. On a dit que Molière avait puisé à la même source, et qu'il en avait tiré *l'École des Maris*. M. de Voltaire fait là-dessus ses remarques, et j'aime tant

à citer les remarques de M. de Voltaire! Il y a, dans ses moindres observations, quelque chose à apprendre. Si ce n'est pas toujours ce qu'il dit, c'est du moins ce qu'il aurait dû dire : *primus sapientiæ gradus est falsa intelligere*[1]. (Je ne saurais me rappeler pour le moment où ce proverbe se trouve.) Je ne connais pas au monde un écrivain mieux fait que M. de Voltaire pour essayer si on est parvenu à ce premier degré de la sagesse; mais aussi je n'en connais pas qui puisse moins nous aider à parvenir au second : *secundus, vera cognoscere*[2]. Il n'y a pas non plus, ce me semble, pour un écrivain critique, de meilleure méthode que de suivre cette maxime. Qu'il cherche d'abord un adversaire à combattre : il arrivera ainsi peu à peu à son sujet, et le reste viendra de soi. C'est pour cela que dans cet ouvrage, je le reconnais franchement, j'ai pris une fois pour toutes à partie les écrivains français, et en particulier M. de Voltaire. Ainsi, cette fois encore, un léger salut, et en garde!

Quiconque trouvera cette méthode plus capricieuse que raisonnable devra savoir que le grave Aristote lui-même s'en est presque toujours servi. *Solet Aristoteles*, dit un de ses commentateurs, que j'ai justement sous la main, *quærere pugnam in suis libris. Atque hoc non facit temere et casu, sed certa ratione atque consilio : nam labefactatis aliorum opinionibus*, etc.[3]. — O le pédant! s'écrierait M. de Voltaire. — Je ne le suis que par défaut de confiance en moi-même.

Les Adelphes de Térence, dit M. de Voltaire, ont fourni tout au plus l'idée de *l'École des Maris*. Il y a dans *les Adelphes* deux vieillards de différente humeur, qui donnent chacun une éducation différente aux enfants qu'ils élèvent; il y a de même dans

1. « Le premier degré de la sagesse est de discerner le faux. »
2. « Le second est de connaître la vérité. »
3. « Aristote, dans ses livres, a coutume de chercher querelle à quelqu'un. Il ne le fait pas sans raison et au hasard : c'est un calcul et une méthode. Car lorsqu'il a ébranlé les opinions des autres, etc. »

l'École des Maris deux tuteurs dont l'un est sévère et l'autre indulgent : voilà toute la ressemblance. Il n'y a presque point d'intrigue dans *les Adelphes;* celle de *l'École des Maris* est fine, intéressante et comique. Une des femmes de la pièce de Térence, qui devrait faire le personnage le plus intéressant, ne paraît sur la scène que pour accoucher. L'Isabelle de Molière occupe presque toujours la scène avec esprit et grâce, et mêle quelquefois de la bienséance, même dans les tours qu'elle joue à son tuteur. Le dénoûment des *Adelphes* n'a nulle vraisemblance : il n'est point dans la nature qu'un vieillard, qui a été soixante ans chagrin, sévère et avare, devienne tout à coup gai, complaisant et libéral. Le dénoûment de *l'École des maris* est le meilleur de toutes les pièces de Molière. Il est vraisemblable, naturel, tiré du fond de l'intrigue, et, ce qui vaut bien autant, il est extrêmement comique. »

(N° LXXI, 5 *janvier* 1768). — Il ne paraît pas que M. de Voltaire ait beaucoup relu Térence depuis qu'il a fait ses classes chez les Jésuites. Il en parle tout à fait comme d'un vieux songe, dont il reste quelque vague souvenir dans sa mémoire. Il écrit à tout hasard ce qui lui en revient à l'esprit, sans s'inquiéter si c'est chair ou poisson. Je ne relèverai pas son erreur sur le personnage de Pamphile, qui, dit-il, « ne paraît sur la scène que pour accoucher. » Car elle ne paraît pas du tout sur le théâtre, et n'y accouche pas; on entend seulement sa voix au fond de la maison. Pourquoi aussi son rôle devrait-il être le plus intéressant de la pièce? on ne le voit pas. Les Grecs et les Romains ne plaçaient pas toujours l'intérêt où les Français le mettent. Une bonne fille qui s'est oubliée avec son amant et qui se voit en péril d'être abandonnée ne paraissait pas autrefois un sujet pour un premier rôle.

Mais la vraie faute, la faute grossière qu'a faite M. de Voltaire concerne le dénoûment et le caractère de Déméa. C'est le père bourru et rigide, et, selon M. de Voltaire, il changerait tout à coup de caractère. Avec votre permission, monsieur de Voltaire, cela n'est pas vrai. Déméa conserve son caractère jusqu'à la fin. Donat dit précisément :

« Dans toute la pièce, Micion conserve sa douceur, Déméa sa dureté, le trafiquant d'esclaves son avarice, etc. [1]. »

— « Que m'importe Donat? » pourrait répliquer M. de Voltaire. — Comme il vous plaira; mais qu'il nous soit permis, à nous autres Allemands, de croire que Donat a mieux lu et mieux entendu Térence que vous. D'ailleurs, il ne s'agit pas d'une pièce perdue; l'ouvrage est là; qu'on le lise.

Micion, après avoir essayé d'adoucir Déméa par les raisons les plus persuasives, le prie de déposer sa mauvaise humeur au moins pour un jour, et d'être gai ce jour-là. Enfin, il l'y décide : pour aujourd'hui, Déméa consent à trouver tout bien; mais demain, de bon matin, son fils retournera avec lui à la campagne. Là, il le tiendra aussi rigoureusement que par le passé; il reprendra les choses où il les a laissées aujourd'hui. Il emmènera, il est vrai, avec son fils la chanteuse que son cousin lui a achetée : car c'est toujours une esclave de plus, et une esclave qui ne lui coûte rien; mais elle n'aura guère le loisir de chanter : elle travaillera à la cuisine ou à la boulangerie.

Dans la scène suivante (qui est la quatrième de l'acte V) où Déméa est seul, il semble, il est vrai, si l'on prend ses paroles superficiellement, vouloir abandonner entièrement ses principes pour suivre ceux de Micion [2]. Mais la suite montre qu'il faut l'entendre seulement de la contrainte que Déméa doit se faire pour la journée présente. Car il sait même tirer avantage de cette contrainte pour bafouer de la façon la plus complète et la plus mordante la complaisance de son frère. Il se fait gai pour donner aux autres l'occasion de faire des extravagances et de véritables sottises; il débite du ton le plus obligeant les plus amers reproches; il ne devient pas libéral, mais il fait le

1. « Servatur autem per totam fabulam mitis Micio, sævus Demea, leno avarus, etc. »

2. . . . . Nam ego vitam duram, quam vixi usque adhuc,
Prope jam excurso spatio, mitto.

prodigue, et, remarquez-le, ce n'est pas de son bien; et il n'agit ainsi que pour rendre ridicule ce qu'il appelle la prodigalité de son frère. Cela ressort incontestablement de la réponse qu'il adresse à Micion, qui se laisse tromper par l'apparence, et le croit réellement transformé [1].

« Térence montre ici, dit Donat, que Déméa n'a pas changé de caractère, mais qu'il a seulement feint d'en changer[2]. »

M. de Voltaire ne prétendra pas, je pense, que ce déguisement même est contraire au caractère de Déméa, qui n'a fait jusque-là que gronder et tempêter; et qu'un pareil déguisement demande plus de calme et de sang-froid qu'on n'en peut attribuer à ce personnage. Ici encore Térence est à l'abri du reproche : il a si bien motivé tout; il a si exactement suivi la nature et la vérité pas à pas; il a si finement observé les moindres nuances, qu'on ne cesse de l'admirer.

Mais il est souvent nécessaire, pour saisir toutes les finesses de Térence, de savoir se représenter le jeu de l'acteur : car les anciens ne l'écrivent pas. La déclamation formait un art particulier; et le poëte pouvait, sans aucun doute, s'en remettre à la sagacité des acteurs qui faisaient une étude très-sérieuse de leur profession. Les poëtes eux-mêmes étaient souvent parmi les acteurs; ils disaient comment ils avaient entendu tel passage; et comme ils ne livraient pas leurs pièces à la publicité avant la représentation, avant qu'elles eussent été vues et entendues, ils

1. Mi. Quid istuc? quæ res tam repente mores mutavit tuos?
Quod prolubium? quæ istæc subita est largitas? De. Dicam tibi:
Ut id ostenderem, quod te isti facilem et festivum putant,
Id non fieri ex vera vita, neque adeo ex æquo et bono,
Sed ex assentando, indulgendo et largiendo, Micio.
Nunc adeo si ob eam rem vobis mea vita invisa, Æschine, est,
Quia non justa injusta prorsus omnia omnino obsequor;
Missa facio : effundite, emite, facite quod vobis lubet.
(Act. V, sc. IX, v. 26-34.)

2. Hic ostendit Terentius, magis Demeam simulasse mutatos mores, quam mutavisse.

n'étaient pas obligés d'interrompre le dialogue écrit par des parenthèses, ce qui donne au poëte l'air de se mêler aux personnages qui agissent. Mais peut-être s'imagine-t-on que les poëtes anciens, pour s'épargner ces parenthèses, cherchaient à indiquer dans le dialogue même chaque mouvement, chaque geste, chaque jeu de physionomie, ou chaque changement de ton? C'est une erreur. Dans Térence, on peut citer des passages innombrables où il n'y a pas la moindre trace d'indication de ce genre, et où cependant l'on ne peut saisir le vrai sens qu'en devinant l'action dramatique; et même, dans beaucoup d'endroits, les paroles semblent dire précisément le contraire de ce que l'acteur doit exprimer.

Dans la scène même où se trouve le prétendu changement de caractère de Déméa, il y a des passages de ce genre, que je veux citer, parce que c'est de là que vient en partie la fausse interprétation que je combats.

Déméa sait tout; il a vu de ses propres yeux que c'est pour son honnête homme, son saint homme de fils que la chanteuse a été enlevée. Il sort précipitamment en poussant des cris de désespoir. Il s'en prend au ciel, à la terre et à la mer; et, en ce moment, il se trouve face à face avec Micion.

Déméa. Ah! le voilà, le corrupteur de nos deux enfants!

Micion. Allons, modère ton emportement, reviens à toi.

Déméa. C'est fait, me voilà revenu, je laisse les injures : voyons le fait en lui-même. A-t-il été dit entre nous, et sur ta demande, que tu ne te mêlerais pas du mien, ni moi du tien? Réponds[1].

Quiconque se tient ici aux paroles, et n'est pas aussi fin observateur que le poëte, peut aisément croire que Déméa se calme trop subitement et prend beaucoup trop vite ce ton radouci. Mais, après un peu de réflexion, on songera

1. Act. V, sc. III. — Nous retranchons le texte de Térence, que l'auteur cite ici. (*Trad.*)

que toute passion, quand elle est arrivée à son paroxysme, doit nécessairement se relâcher; que Déméa, sur l'avertissement de son frère, ne peut s'empêcher d'avoir honte de sa fureur.

Tout cela est bien; mais ce n'est pas encore le vrai. Le vrai, Donat nous l'enseignera : il fait là-dessus deux remarques excellentes. Voici la première :

« Il semble se calmer un peu plus vite que ne le demandait la situation, qui est encore incertaine. Mais, c'est un fait d'observation : les gens justement irrités laissent souvent de côté les invectives pour courir aux arguments [1]. »

Si l'homme en colère croit avoir manifestement raison, s'il s'imagine qu'on n'aura rien à répondre à ses griefs, il ne s'arrêtera pas longtemps à des invectives; mais il courra aux arguments pour accabler son adversaire par une évidence éclatante. Mais il ne peut commander si vite aux bouillonnements de son sang, et la colère qui se tourne en arguments n'en est pas moins la colère. Aussi Donat ajoute-t-il sa seconde remarque :

« Ne regardez pas aux paroles, mais au geste qui les accompagne; et vous verrez que Déméa n'a pas encore réprimé sa colère et n'est pas encore revenu à lui [2]. »

Déméa dit bien : « Je me modère; je me possède; » mais son visage, ses gestes, sa voix montrent assez qu'il n'en est rien. Il assiége Micion de questions coup sur coup, et Micion n'a pas trop de tout son sang-froid et de sa belle humeur pour pouvoir seulement retrouver la parole.

(N° LXII, 8 *janvier* 1768). — Lorsque enfin il la reprend, Déméa est repoussé, mais non persuadé. Il se voit enlever

1. Videtur paulo citius destomachatus, quam res etiam incertæ poscebant. Sed et hoc morale : nam juste irati, omissa sævitia, ad ratiocinationes sæpe festinant.

2. Non quid dicatur, sed quo gestu dicatur, specta : et videbis neque adhuc repressisse iracundiam, neque ad se rediisse Demeam.

tout prétexte de s'irriter de la conduite de ses enfants; et cependant il se remet à gronder comme auparavant. Micion est obligé aussi de couper court : il faut qu'il se contente d'obtenir la paix pour un jour de la part de cette humeur morose qu'il ne peut changer. Les détours que l'auteur lui fait prendre sont des coups de maître.

Dém. Prends garde seulement, Micion, que toutes tes bonnes raisons et ta tranquillité d'âme ne les perdent tout à fait.

Mic. Allons donc! N'aie pas peur! Mais n'en parlons plus; sois à moi pour aujourd'hui; éclaircis-moi ce front!

D. Soit, pour le moment, il le faut bien; mais demain matin au point du jour, je repars pour la campagne avec mon fils.

M. Avant le jour, si tu veux. Mais pour aujourd'hui, un peu de gaieté!

D. Cette chanteuse aussi, je l'emmène là-bas.

M. Bien dit! Du coup, tu enchaînes ton fils à la campagne; seulement prends garde qu'elle ne t'échappe.

D. C'est mon affaire. Je vous l'accommoderai avec de la cendre, de la fumée et de la farine à la cuisine et au moulin; avec cela, je lui ferai ramasser de la paille en plein midi; je la ferai devenir noire et brûlée comme du charbon.

M. Bonne idée! Tu me parais bien inspiré maintenant. Et à ta place, après cela, je ferais coucher mon fils avec elle de gré ou de force.

D. Tu ris? Tu es heureux d'avoir ce caractère. Pour moi, je sens bien que...

M. Ah! encore?

D. Non, je me tais[1].

Sur ce mot de Déméa: « Tu ris? », Donat fait la remarque suivante :

Déméa dit cette parole avec une physionomie qui montre qu'il n'a pas pu s'empêcher de sourire. Mais il reprend de son ton amer et dur : « Pour moi, je sens bien[2]... »

1. Act. V, sc. III. — L'auteur cite encore le texte de Térence. (*Trad.*)

2. Hoc verbum vultu Demeæ sic profertur, ut subrisisse videatur invitus. Sed rursus *Ego sentio* amare severeque dicit.

Parfait! Déméa, qui prétendait très-sérieusement utiliser la chanteuse, non comme chanteuse, mais comme esclave ordinaire, et la traiter en conséquence, ne peut s'empêcher de rire de la saillie de Micion. Pour celui-ci, il n'a pas besoin de rire : plus il sera sérieux, mieux cela vaudra. Déméa peut donc lui demander : « Tu ris? » et il est obligé de se contraindre pour réprimer son envie de rire. Il la réprime en effet; car il reprend d'un ton morose et amer : « Je sens bien que... » Mais le rire a beau être involontaire et court, il produit toujours son effet. Car un homme comme Déméa est vaincu quand on l'a fait rire. Plus cet ébranlement bienfaisant est rare chez lui, plus il dure intérieurement : il dure encore lors même qu'on en a effacé toute trace sur le visage, et il a une influence certaine sur la conduite encore après.

— Mais qui serait allé chercher des observations si délicates chez un grammairien? — Les anciens grammairiens n'étaient pas ce que l'on entend aujourd'hui sous ce nom. C'étaient des gens de beaucoup de savoir : le vaste champ de la critique était leur domaine. Aussi les restes de leurs commentaires sur les écrits classiques, qui sont parvenus jusqu'à nous, méritent d'être étudiés autrement que pour le langage seul. Seulement, il faut savoir distinguer les interpolations modernes. Au reste, si ce Donat (Ælius) est particulièrement fécond en remarques propres à former notre goût, et s'il a su révéler plus qu'aucun autre les beautés les plus cachées de son auteur, peut-être faut-il moins l'attribuer à la supériorité de ses talents qu'à des circonstances particulières. Le théâtre romain, au temps de Donat, n'était pas encore entièrement tombé[1]. Les pièces de Térence étaient encore jouées, et sans doute, en grande partie, d'après des traditions qui remontaient aux meilleures époques du goût romain. Donat n'avait donc qu'à noter ce qu'il voyait et ce qu'il entendait. Ainsi l'attention et l'exactitude lui ont suffi pour signaler à la postérité des

1. Donat vivait au quatrième siècle après J.-C. (*Trad.*)

délicatesses qu'il aurait peut-être eu de la peine à découvrir de lui-même.

Je ne connais pas d'ouvrage où un comédien débutant puisse s'instruire plus que dans ce commentaire de Donat sur Térence; et, en attendant que le latin soit plus familier à nos comédiens, je souhaiterais qu'on leur en donnât une bonne traduction. Il va sans dire que Térence devrait y être joint, et qu'on devrait retrancher du commentaire tout ce qui ne regarde que l'interprétation des mots. Mme Dacier n'a pas su se servir de Donat à ce point de vue, et la traduction du texte est insipide et empesée[1]. Une nouvelle traduction allemande que nous possédons a le mérite de l'exactitude tant bien que mal; mais celui du langage comique lui fait entièrement défaut[2] : on n'y a pas non plus tiré parti de Donat, pas plus que Mme Dacier n'avait jugé à propos de le faire. Le travail que je propose n'est donc pas encore fait; mais qui le fera? Ceux qui ne sont pas capables de faire plus ne sont pas capables de ceci; et ceux qui le sont, s'excuseront.

Mais, pour revenir de Térence à son imitateur allemand, — il est bien étrange que M. Romanus paraisse partager l'idée si fausse de Voltaire. Il a cru aussi qu'une transformation complète survient à la fin dans le caractère de Déméa. Tout au moins c'est ce qui arrive à son Lysimon :

« Eh! mes enfants, s'écrie-t-il; paix donc! Vous m'étouffez de caresses. Fils, frère, cousin, serviteurs, tous me débitent des flatteries, parce qu'on me voit une fois un visage un peu aimable! Le suis-je ou ne le suis-je pas? — Je rajeunis, mon frère. — C'est pourtant joli, d'être aimé. Eh bien, je resterai comme cela, soyez-en sûrs. Je ne crois pas avoir jamais goûté une heure de satisfaction pareille.

« — Pour sûr, dit Frontin, le bonhomme ne vivra pas longtemps : le changement est trop brusque. »

1. Voy. à ce sujet l'*Introd.* de la traduction nouvelle de Térence par M. Talbot (libr. Charpentier, 1860). Nous devons dire que nous n'avons emprunté à personne la traduction des passages cités de Térence. (*Trad.*)

2. Halle, 1753. — L'auteur cite un passage de cette traduction pour qu'on le compare avec le fragment de traduction qu'il a lui-même donné plus haut. (*Trad.*)

Soit; mais le proverbe et la croyance populaire qui disent que les transformations imprévues sont le présage d'une mort prochaine, peuvent-ils justifier quelque chose ici?

(N° LXXIII, 12 *janvier* 1768). — La conclusion de Démèa, dans Térence, est sur un tout autre ton :

« S'il n'y a que cela qui vous plaise, faites comme vous l'entendrez; pour moi, je ne me mêle plus de rien. »

Ce n'est pas lui qui promet de se conduire à la guise des autres, mais bien les autres qui promettent de s'accommoder à la sienne.

Mais d'où vient cependant, me demandera-t-on, que, dans la pièce allemande, les dernières scènes sont toujours si bien accueillies à la représentation? — C'est que les rechutes que Lysimon fait à tout moment dans son ancien caractère le rendent comique; mais il aurait dû rester fidèle à ce caractère... Je réserve le développement de ceci : ce sera pour une autre représentation de la pièce.

L'Oracle de Saint-Foix, qui a terminé cette soirée, est une pièce généralement connue et généralement goûtée.

QUARANTE-SIXIÈME SOIRÉE. — *Miss Sara Sampson*, de Lessing[1].

QUARANTE-SEPTIÈME SOIRÉE. — *Nanine*, de Voltaire. — *Le Dénoûment imprévu*, de Marivaux.

Le quarante-septième soir (mardi, 21 juillet), on a rejoué *Nanine*[2].

1. Voy. la 14e soirée, p. 67.
2. Voy. 27e, 33e et 37e soirées, p. 104, 132, 177.

Cette pièce a été suivie du *Dénoûment imprévu*, comédie en un acte, de Marivaux. C'est un de ces titres destinés moins à annoncer le sujet qu'à prévenir certaines objections que le poëte voit s'élever d'avance contre son sujet ou contre la manière dont il l'a traité.

Un père veut marier sa fille à un jeune homme qu'elle n'a jamais vu. Elle est déjà à moitié d'accord avec un autre, mais cela depuis si longtemps, qu'ils ne sont plus guère d'accord ensemble. Cependant, elle le préférerait encore à un inconnu. Elle suit donc son conseil, et fait l'extravagante pour effrayer le nouveau prétendant. Celui-ci se présente. Par bonheur, il est bien fait et aimable; elle oublie tout de suite son déguisement et s'entend avec lui du premier coup.

Qu'on donne à la pièce un autre titre : lecteurs et spectateurs s'écrieront : « Voilà un dénoûment bien inattendu! Un nœud que l'on a si péniblement formé en dix scènes, le trancher de la sorte en une seule! » Mais ce défaut se trouve indiqué dans le titre même, et en quelque sorte justifié par cet avertissement. Car, si réellement un cas de ce genre s'est présenté, pourquoi ne le mettrait-on pas sur la scène? Eh quoi! le fait réel aurait l'air d'une comédie; et à cause de cela, il serait impropre à devenir une comédie? — A la rigueur, oui : car les événements qu'on appelle de vraies comédies dans la vie réelle paraissent dénués de vérité dans la comédie; et c'est là un défaut capital.

En Allemagne on joue cette pièce sous ce titre : *l'Issue imprévue* [1].

Issue et dénoûment, n'est-ce pas une seule et même chose? — Pas tout à fait. A l'issue de la pièce, la jeune Argante épouse Éraste et non Dorante. Or on y est suffisamment préparé; car son amour pour Dorante est bien tiède, bien fragile. Elle l'aime parce que, depuis quatre ans, elle n'a vu personne que lui; elle l'aime tantôt plus, tantôt

1. Nous avons dû ajouter cette phrase pour faire comprendre ce qu'une traduction littérale aurait rendu inintelligible. (*Trad.*)

moins, tantôt pas du tout, comme le temps vient. Quand il y a longtemps qu'elle ne l'a vu, il lui paraît assez aimable; mais le voit-elle tous les jours, il l'ennuie; et surtout, de temps en temps, elle rencontre des figures en comparaison desquelles celle de Dorante lui paraît bien nulle, bien fade, bien déplaisante. Ainsi, pour l'éloigner de lui, il suffisait qu'elle trouvât dans Éraste, que son père lui destine, une de ces physionomies. Elle l'accepte donc; et cela est si peu inattendu, qu'on serait beaucoup plus surpris si elle demeurait attachée à Dorante.

Quant au mot de dénoûment, c'est quelque chose de plus relatif : un dénoûment inattendu suppose une intrigue qui ne produit pas ses conséquences, et d'où l'auteur se tire tout à coup sans s'inquiéter de l'embarras où il laisse une partie de ses personnages. Et c'est ce qui arrive ici. Que Péter s'arrange avec Dorante : l'auteur se recommande à lui.

QUARANTE-HUITIÈME SOIRÉE. — *Richard III*, de Weisze. Si l'on peut faire des emprunts à Shakespeare. Le vrai poëte et la critique. Du caractère de Richard III et des principes d'Aristote. Commentaire sur la pitié et la terreur au sens d'Aristote : les interprètes de la *Poëtique*, Curtius, Dacier, Corneille, Mendelssohn. De la *philanthropie* dans Aristote. De la purgation des passions. La moralité historique et la moralité tragique. Jugement général sur la tragédie de Weisze. Pourquoi les Français n'ont pas de théâtre tragique. En quoi ils se sont écartés des principes d'Aristote : contre Corneille. — *Le Duc Michel*, de Krueger.

Le 48e soir (*mercredi* 22 juillet), on a représenté la tragédie de M. Weisze [1], *Richard III*; et pour terminer, *le Duc Michel*.

La première pièce est, sans contredit, l'une de nos œuvres originales les plus importantes; elle est remplie de grandes beautés, qui montrent suffisamment qu'il n'aurait pas été au-dessus des forces de l'auteur d'éviter les défauts

1. Christian-Félix Weisze, d'Annaberg (1726-1804), poëte tragique médiocre, a mieux réussi dans l'opéra comique. Voy. p. 101, n. 2. (*Trad.*)

qui s'y trouvent mêlés, s'il avait eu assez de confiance dans ses propres forces.

Shakespeare avait déjà mis sur la scène la vie et la mort de Richard III; mais M. Weisze ne s'en est souvenu que quand son ouvrage était presque terminé. « Il est possible, dit-il, que je perde beaucoup à la comparaison; mais du moins on trouvera que je ne suis pas un plagiaire; peut-être cependant eût-ce été un mérite que de commettre un plagiat envers Shakespeare. »

Il faudrait supposer que ce fût possible. Mais on a dit d'Homère qu'il était plus difficile de lui enlever un vers que d'arracher à Hercule sa massue; et l'on peut en dire autant de Shakespeare. Le moindre trait de son génie porte une empreinte qui crie à tout le monde : « J'appartiens à Shakespeare! » Et malheur aux beautés étrangères qui ont le courage de se placer à côté de celle-ci!

Il faut étudier Shakespeare et non le piller. Si nous avons du génie, il sera pour nous ce qu'est la chambre obscure pour le peintre de paysage : il faut y regarder pour apprendre comment la nature se projette sur une seule surface; mais il n'y faut rien prendre.

Et réellement je ne vois pas, dans toute la pièce de Shakespeare, une seule scène, une seule tirade, dont M. Weisze eût pu tirer parti en la laissant telle qu'elle est. Tout, jusqu'aux plus petites parties, dans Shakespeare, est taillé suivant les grandes proportions du drame historique; et celui-ci est à la tragédie dans le goût français à peu près comme une large fresque est à une miniature pour bague.

Qu'est-ce que cette dernière peut emprunter à l'autre, si ce n'est peut-être une tête, une seule figure, tout au plus un petit groupe, qu'il faut ensuite traiter comme un tout complet? Ainsi des pensées détachées de Shakespeare deviendraient des scènes entières; et des scènes qu'on lui emprunterait deviendraient des actes. Si l'on enlève la manche de l'habit d'un géant, et qu'on veuille en tirer parti pour un nain, il ne faut pas en faire une manche, mais un habit tout entier.

Et celui qui le ferait pourrait être en repos du côté de l'accusation de plagiat. Peu de gens reconnaîtraient dans le fil la toison d'où il serait tiré. Et quant au petit nombre des connaisseurs, ils ne trahiraient pas l'artiste, sachant qu'un grain d'or peut être travaillé assez artistement pour que le mérite de la forme dépasse de beaucoup la valeur de la matière.

Je regrette réellement, pour ma part, que notre poëte ait fait si tard connaissance avec le *Richard* de Shakespeare. Il aurait pu le connaître sans rien perdre de son originalité; il aurait pu en tirer parti sans qu'une seule pensée empruntée le trahît.

Si même chose m'était arrivée, je me serais servi au moins après coup de l'ouvrage de Shakespeare, comme d'un miroir, pour effacer de mon ouvrage toutes les taches que mon œil n'aurait pas été capable d'y reconnaître immédiatement. — Mais que sais-je si M. Weisze ne l'a pas fait? Et pourquoi ne l'aurait-il pas fait?

N'est-il pas possible qu'il ne prenne pas pour des taches ce que j'appelle ainsi? Et n'est-il pas très-vraisemblable qu'il a raison, plutôt que moi? Je suis persuadé que l'œil de l'artiste est la plupart du temps beaucoup plus clairvoyant que celui du plus clairvoyant des observateurs. Sur vingt objections que ceux-ci lui font, il en reconnaîtra dix-neuf qu'il s'est faites lui-même dans le cours de son travail, et auxquelles il a déjà répondu dans son for intérieur.

Cependant il ne sera pas fâché de les entendre faire aussi par d'autres; car il est bien aise que l'on juge son ouvrage : solides ou frivoles, justes ou faux, bienveillants ou sarcastiques, tous les jugements sont également bons pour lui; même le plus frivole, le plus faux, le plus sarcastique lui paraît préférable à une froide admiration. Il en saura tirer profit de manière ou d'autre; mais que faire de l'admiration dont je parle? Il n'est pas porté à mépriser les braves gens qui le tiennent ainsi pour un prodige; mais il ne peut s'empêcher de lever les épaules en pensant à eux. Il n'est pas vain, mais il a ordinairement de l'orgueil; et

ne fût-ce que par orgueil, il préférerait dix fois un blâme sans fondement à une louange imméritée.

On va croire que je prépare une critique, mais une critique!... Du moins n'est-ce pas à l'auteur que cela s'adresse; mais tout au plus à deux ou trois de ses défenseurs. Je ne sais pas où j'ai lu, imprimé dernièrement [1], que j'avais loué *Amalie* aux dépens des autres pièces de mon ami. — Aux dépens? Vous m'accorderez au moins que c'est aux dépens de ses pièces antérieures. Je vous promets, mon bon monsieur, qu'on ne prendra jamais ce détour pour blâmer vos anciens ouvrages. Quoi! dire que votre dernier ouvrage est le meilleur! Ah! la perfide louange! Le ciel vous en préserve!

(N° LXXIV, 15 *janvier* 1768). — Mais à la question! — C'est surtout sur le caractère de Richard que je voudrais avoir les explications de l'auteur.

Aristote aurait absolument écarté ce caractère. Je laisserais bien vite de côté l'autorité d'Aristote, si j'en pouvais faire autant de ses raisons.

La tragédie doit éveiller la pitié et la terreur, voilà ce qui est admis par Aristote; il en conclut que le héros tragique ne doit être ni un homme tout à fait vertueux ni un parfait scélérat. Car, dans les deux cas, son infortune ne produit pas un effet de ce genre.

— « Ainsi, *Richard III* est une tragédie qui manque son but? » — D'accord. — « Alors je ne sais plus ce que c'est qu'une tragédie! » — C'est une autre question.

Richard III, tel que M. Weisze l'a peint, est bien le monstre le plus épouvantable que la scène ait jamais porté. Je dis, la scène; car, pour la terre, je doute qu'elle ait vu réellement rien de pareil.

Quelle pitié la chute d'un pareil monstre peut-elle éveiller?

— « Mais aussi ce n'est pas l'impression qu'il doit pro-

1. Cela me revient maintenant; c'est dans un écrit de M. Schmid : *Additions à sa Théorie de la Poésie*, p. 45. (*Note de l'auteur.*)

duire; le poëte n'y a pas songé; il y a dans la pièce bien d'autres personnages qu'il a destinés à émouvoir notre compassion. Mais la terreur? Le scélérat qui a comblé de cadavres l'abîme qui le séparait du trône, — et de quels cadavres? ceux des personnes qui devaient lui être les plus chères; — ce démon altéré de sang, qui se glorifie de sa soif de sang, qui se délecte dans ses forfaits, n'excite-t-il pas la terreur au plus haut degré?»

— Sans doute, il excite la terreur, si l'on entend par ce mot l'étonnement qu'inspirent des scélératesses incompréhensibles, l'horreur soulevée par des méchancetés qui dépassent notre entendement; s'il faut entendre par là le frisson qui nous saisit à la vue de forfaits calculés et accomplis avec gaieté. Pour cette terreur-là, Richard III m'en a fait éprouver ma bonne part.

Mais cette terreur n'est nullement l'un des deux objets que se propose la tragédie. Les poëtes anciens s'appliquaient bien plutôt à l'adoucir, quand un de leurs personnages devait accomplir quelque grand forfait. Ils aimaient mieux souvent rejeter la faute sur la destinée, ou attribuer le crime à la volonté inévitable d'une divinité vengeresse; ils aimaient mieux transformer l'homme, cet être libre, en une machine, que de nous arrêter sur cette pensée horrible, que l'homme est naturellement capable d'une pareille perversité.

Chez les Français, Crébillon est surnommé le *Terrible*. Je crains fort qu'il ne doive cette épithète plus à un genre de terreur qui ne devrait pas se rencontrer dans la tragédie, qu'à cette terreur où le philosophe voit une partie de l'essence de la tragédie.

Et quant à celle-ci, on n'aurait pas dû l'appeler *terreur*. Le mot dont Aristote se sert signifie *crainte*. « La pitié et la crainte, dit-il, doivent être excitées par la tragédie. » Il ne dit pas, « la pitié et la terreur. » Il est bien vrai que la terreur est une variété de la crainte : c'est une crainte soudaine et qui nous surprend. Mais c'est justement ce caractère de soudaineté, de surprise renfermé dans l'idée

de la terreur, qui montre clairement que ceux qui ont introduit le mot *terreur* au lieu du mot *crainte*, n'ont pas vu de quelle crainte Aristote parlait.

Je m'engage dans une voie qui peut me mener loin : qu'on me permette donc une petite digression.

« La pitié[1], dit Aristote, veut quelqu'un qui souffre sans le mériter; et la crainte s'adresse à l'un de nos semblables. Le scélerat ne présente ni l'un ni l'autre de ces caractères; par conséquent, son malheur ne peut exciter ni l'un ni l'autre sentiment[2]. »

La crainte, dis-je, est devenue la terreur dans le langage des nouveaux commentateurs et traducteurs; et grâce à cette substitution de mots, ils cherchent au philosophe les querelles les plus étranges. J'en prends un dans le nombre [3].

« On n'a pas pu s'entendre, dit-il, sur cette définition de la terreur; et de fait, de quelque façon qu'on la considère, elle contient un membre de trop, qui lui ôte de sa généralité et la resserre dans des bornes trop étroites. Si par ces mots, « un « de nos semblables, » Aristote n'a entendu que la ressemblance de la nature humaine : à savoir que le spectateur et le personnage dramatique sont également hommes, quelle que soit la différence de leur caractère, de leur condition et de leur rang, alors cette addition était inutile; car cela s'entendait de soi. Mais si Aristote pensait que la terreur ne peut être éveillée que par des personnages vertueux ou qui n'ont qu'un vice excusable, alors il avait tort; car il a contre lui la raison et l'expérience. La terreur naît évidemment du sentiment de

1. Dans ces citations, tout en ayant le texte d'Aristote sous les yeux, nous essayons de nous tenir plus près de la traduction de Lessing que du texte d'Aristote. Si l'on veut une traduction savante et fidèle de la *Poétique*, qu'on lise celle de M. E. Egger. (*Trad.*)

2. 13e chap. de la *Poétique*. (*Note de l'auteur.*)

3. M. S***, dans la *Préface* de son *Théâtre comique*, p. 3. (*Note de l'auteur.*) — Nous ne savons qui l'auteur peut indiquer ici, à moins que ce soit Sonnenfels (de Vienne). (*Trad.*)

l'humanité; car tout homme y est sujet, et chacun est ébranlé, en vertu de ce sentiment, quand il voit un autre homme exposé au malheur. Il pourrait bien arriver que quelqu'un eût la fantaisie de le nier de soi; mais ce serait renier ses sentiments naturels; et ainsi ce serait une simple vanterie inspirée par de mauvais motifs et sans réflexion. Ainsi, quand même un malheur tomberait sur une personne vicieuse, sur laquelle notre attention se trouve attachée, nous perdrions de vue ses vices, pour ne plus voir en elle que notre semblable. Le spectacle de l'infortune chez nos semblables en général excite notre tristesse, et le sentiment soudain et triste qui s'ensuit aussitôt est la terreur. »

Très-bien; mais hors de propos. Car qu'est-ce que cela dit contre Aristote? Rien. Aristote ne songe pas à ce genre d'effroi, quand il parle de la crainte où nous ne pouvons être jetés que par le malheur de notre semblable. Cette terreur, qui nous saisit au spectacle soudain d'un coup qui va frapper un autre homme, est une terreur sympathique, et se trouve par conséquent déjà comprise dans la pitié. Aristote ne dirait pas *pitié et crainte*, si par la crainte il n'entendait qu'une simple modification de la pitié.

« La pitié, dit l'auteur des *Lettres sur les sensations*[1], est un sentiment complexe, qui se compose de l'amour qu'on a pour une personne et du chagrin qu'inspire son malheur. Les mouvements par lesquels la pitié se manifeste sont différents des symptômes simples de l'amour et du chagrin, car la pitié est un phénomène sensible. Mais que de diversité il peut y avoir dans ce phénomène! Changez seulement dans le malheur dont on s'afflige les conditions de temps : la compassion se manifestera aussitôt par des signes différents. Lorsque Électre pleure sur l'urne qui renferme les cendres de son frère, nous éprouvons une tristesse compatissante; car elle tient son malheur pour accompli et déplore une perte qu'elle a faite. Ce que nous éprouvons en voyant les souffrances de Philoctète est encore

1. *Œuvres philosophiques* de M. Moses Mendelssohn, 2e partie, p. 4. (*Note de l'auteur.*)

de la pitié, mais d'une tout autre nature; car les tortures que cet homme vertueux endure sont présentes et l'atteignent sous nos yeux. Quand Œdipe s'épouvante de la révélation soudaine du grand secret de sa destinée; quand Monime s'effraye de voir la jalousie de Mithridate se démasquer; quand la vertueuse Desdémone s'inquiète d'entendre Othello, jusqu'alors si tendre, lui parler d'un ton si menaçant, qu'éprouvons-nous? Toujours de la compassion! Mais c'est une horreur, une crainte, une terreur compatissante. Les mouvements sont différents; mais l'essence des sensations est toujours la même. En effet, l'amour est toujours accompagné d'une disposition à nous mettre à la place de la personne aimée : aussi partageons-nous toutes les passions de cette personne, et c'est ce qu'on appelle très-bien compassion[1]. Pourquoi donc la compassion ne pourrait-elle pas naître également de la crainte, de la terreur, de la colère, de la jalousie, du désir de la vengeance, et en général de toutes les espèces de sentiments désagréables, sans en excepter l'envie?

« On voit par là combien la plus grande partie des critiques a eu tort de partager les passions tragiques en terreur et en pitié[2]. Terreur et pitié! Est-ce que la terreur au théâtre n'est pas une espèce de pitié? Pour qui le spectateur s'effraye-t-il, quand Mérope tire le poignard contre son fils? Évidemment pas pour lui-même, mais pour Égisthe à qui l'on s'intéresse tant, et pour la reine qui, dans son erreur, le prend pour le meurtrier de son fils. Si nous voulons appeler pitié seulement le chagrin que nous inspire le malheur présent d'un autre, il faut distinguer de la pitié proprement dite, non-seulement la terreur, mais encore toutes les autres passions que nous ressentons par sympathie. »

(N° LXXV, *19 janvier 1768*). — Ces pensées sont si justes, si claires, si lumineuses, qu'il nous semble que tout le monde aurait pu et dû les avoir. Cependant je ne veux pas

1. Le mot allemand *Mitleiden* a, sur le mot français, l'avantage de signifier également bien *compassion* et *sympathie*. (*Trad.*)

2. Voy. la note ci-dessus. Il nous est impossible de rendre le vrai sens, qui repose sur une espèce de jeu de mots. *Eleos*, en grec, signifie précisément pitié et non pas sympathie en général. Le mot *Mitleiden* signifie, en général, *sympathie*, et en particulier *pitié*. (*Trad.*)

attribuer au philosophe ancien les pénétrantes remarques du moderne; je sais trop bien les services que ce dernier a rendus à la science des sentiments complexes; c'est à lui seul que nous en devons la véritable théorie. Mais il est possible qu'Aristote ait senti à peu près dans l'ensemble ce que ce dernier a si parfaitement analysé. Du moins, on ne saurait nier ceci : ou Aristote a cru que la tragédie ne pouvait et ne devait exciter que la pitié proprement dite, c'est-à-dire le chagrin qu'on ressent du mal présent d'un autre (ce qu'il est difficile de supposer de sa part); ou bien il a entendu, sous le terme de pitié [1], toutes les passions que nous partageons avec un autre.

Car ce n'est certainement pas Aristote qui a fait la division justement blâmée des passions tragiques en pitié et en terreur. On l'a mal entendu et mal traduit. Il parle de pitié et de crainte, et non de pitié et de terreur [2]; et la crainte dont il parle n'est pas celle que le mal qui menace un autre éveille en nous pour cet autre, mais celle qui naît en nous pour nous-mêmes de la ressemblance qui est entre nous et la personne malheureuse : c'est la crainte d'être atteints nous-mêmes des coups que nous voyons suspendus sur cette personne; c'est la crainte de devenir nous-mêmes un objet de pitié. En un mot, cette crainte n'est autre chose que la pitié étendue à nous-mêmes.

Il faut toujours commenter Aristote par lui-même. Si quelqu'un veut nous donner un nouveau commentaire de la *Poétique*, qui laisse bien loin en arrière celui de Dacier, je lui conseille avant tout de lire les ouvrages du philosophe d'un bout à l'autre [3]. Il trouvera des solutions aux difficultés de la *Poétique* là où il s'y attendait le moins;

1. Voy. la note ci-dessus. Lessing semble prendre pour accordé que le mot ἔλεος peut être l'équivalent de l'allemand *Mitleiden*, pris dans son sens le plus étendu. (*Trad.*)

2. Voyez, sur ce sujet et sur toute cette discussion, *Lessing*, etc., par L. Crouslé, p. 257-272. (*Trad.*)

3. Voy. E. Egger, *Poétique d'Aristote*, traduction et commentaire, à la suite de l'*Essai sur l'Hist. de la Critique chez les Grecs*. (*Trad.*)

mais surtout il faut qu'il étudie la *Rhétorique* et les *Ethiques*. On devrait croire que les scolastiques, qui connaissaient Aristote sur le bout du doigt, ont trouvé depuis longtemps ces solutions. Mais la *Poétique* était justement de tous ses écrits celui dont ils s'occupaient le moins. D'autre part, il leur manquait des connaissances sans lesquelles ces solutions ne pouvaient guère leur profiter : ils ne connaissaient pas le théâtre et les chefs-d'œuvre du genre dramatique.

La définition authentique de cette crainte qu'Aristote joint à la pitié dans la tragédie se trouve au ve et au VIIIe chapitre du livre II de la *Rhétorique*. Il n'était pas difficile de se rappeler ce chapitre ; et cependant aucun des commentateurs n'y a songé, ou du moins n'en a fait l'usage qu'on en peut faire. Car, même ceux qui ont vu sans cela que cette crainte n'est pas la terreur compatissante, auraient pu encore y apprendre quelque chose de plus important : savoir la cause pour laquelle le Stagirite joint ici à la pitié la crainte, rien que la crainte, et pas une autre passion. Ils n'en savent rien, et je voudrais bien savoir quelle réponse ils tireraient de leur esprit, si on leur demandait pourquoi, par exemple, la tragédie ne pourrait pas exciter la pitié et l'admiration, aussi bien que la pitié et la crainte?

Or, tout repose sur l'idée qu'Aristote s'est faite de la pitié. Il croyait que le mal qui devient l'objet de notre pitié doit nécessairement être de telle nature que nous ayons à le craindre pour nous-mêmes ou pour quelqu'un des nôtres. Là où cette crainte n'existe pas, la pitié ne peut non plus se trouver. Car on n'éprouve pas de compassion pour les autres, quand on a été si fort ravalé par le malheur qu'on ne voit plus rien à craindre pour soi; ni quand on se croit assez parfaitement heureux pour ne pas comprendre comment on pourrait être atteint par l'infortune. Ni l'homme au désespoir ni le présomptueux n'en éprouvent. Aristote explique donc l'objet de la crainte et celui de la pitié l'un par l'autre.

« Nous redoutons, dit-il, tout ce qui éveillerait notre pitié s'il était arrivé ou devait arriver à un autre[1]; et nous trouvons digne de pitié tout ce que nous craindrions, si nous nous en voyions menacés. »

Il ne suffit donc pas que l'infortuné, pour éveiller notre compassion, ne mérite pas son infortune, bien qu'il se la soit attirée par quelque faiblesse; son innocence persécutée, ou plutôt sa faute trop rudement châtiée serait perdue pour nous et n'aurait pas le pouvoir d'exciter notre pitié, si nous ne voyions pas pour nous la possibilité d'être atteints du même malheur. Or, cette possibilité se présente et peut atteindre à un haut degré de vraisemblance, quand le héros n'est pas meilleur que nous ne sommes communément; quand il pense et agit absolument comme nous aurions fait ou comme nous croyons que nous aurions fait dans sa situation : en un mot, quand l'auteur le représente comme étant de la même catégorie que nous. Cette ressemblance nous donne lieu de craindre que notre sort ne devienne aisément semblable au sien, comme notre condition l'est à la sienne; et c'est cette crainte qui mûrit, pour ainsi dire, la compassion.

Voilà ce qu'Aristote pensait de la pitié, et c'est là ce qui explique la vraie raison pour laquelle il n'a nommé que la crainte à côté de la compassion dans sa définition de la tragédie. Il n'a pas présenté cette crainte comme une passion particulière et indépendante de la pitié, qui pouvait être excitée tantôt avec la pitié et tantôt sans elle, comme la pitié avec ou sans la crainte (c'est là l'erreur de Corneille); mais il a réuni ces deux passions, parce que, d'après sa définition de la pitié, elle implique nécessairement la crainte; et que rien n'excite notre pitié, hors ce qui peut en même temps éveiller notre crainte.

Corneille avait déjà écrit toutes ses pièces quand il se

1. L'auteur joint ici une note pour redresser une erreur d'un traducteur de la *Rhétorique* d'Aristote, ce qui ne nous intéresse guère. (*Trad.*)

mit à commenter la *Poétique* d'Aristote[1]. Il avait travaillé cinquante ans pour le théâtre, et avec une pareille expérience il aurait pu certainement nous dire d'excellentes choses sur cet antique code dramatique, s'il l'avait consulté avec plus de soin au temps où il travaillait. Or, il paraît ne l'avoir fait qu'au point de vue des règles mécaniques de l'art. Pour les règles plus essentielles, il n'y a pas regardé; et à la fin, trouvant qu'il avait transgressé ces lois, et ne voulant pas les avoir transgressées, il chercha à se tirer d'affaire par des commentaires, et fit dire à son prétendu maître des choses auxquelles celui-ci n'avait évidemment pas pensé.

Corneille a mis des martyrs sur la scène et les a représentés comme des personnages parfaits et irréprochables; il y a introduit des monstres affreux, dans les personnes de Prusias, de Phocas, de Cléopâtre. Or, Aristote prétend que ces deux sortes de personnages conviennent mal à la tragédie, parce qu'ils ne peuvent éveiller ni pitié, ni crainte. A cela que répond Corneille? Comment s'y prend-il pour que ni son autorité ni celle d'Aristote ne souffrent de cette contradiction? — Ah! dit-il, « il est aisé de nous accommoder avec Aristote! »

« Nous n'avons qu'à dire que, par cette façon de s'énoncer, il n'a pas entendu que ces deux moyens y servissent toujours ensemble (*à purger les passions*); et qu'il suffit, selon lui, de l'un des deux (*la pitié ou la crainte*) pour faire cette purgation... Cette explication (ajoute-t-il) se trouvera autorisée par Aristote même, si nous voulons bien peser la raison qu'il rend de l'exclusion de ces événements qu'il désapprouve dans la tragédie. Il ne dit jamais : « Celui-là n'y est pas propre parce qu'il « n'excite que la pitié et ne fait point maître de crainte; et cet « autre n'y est pas supportable parce qu'il n'excite que de la

1. « Je hasarderai quelque chose sur cinquante ans de travail pour la scène, » dit-il dans son *Traité sur le Poëme dramatique* (1er discours). Sa première pièce, *Mélite*, était de 1625, et sa dernière, *Suréna*, de 1675, ce qui fait exactement cinquante ans : ainsi, il est certain qu'en écrivant ses commentaires sur Aristote, il pouvait avoir toutes ses pièces sous les yeux, et il les y a eues en effet. (*Note de l'auteur.*)

« crainte et ne fait point naître de pitié; » mais il les rebute parce, dit-il, qu' « ils n'excitent ni pitié ni crainte; » et nous donne à connoître par là que c'est par le manque de l'une et de l'autre qu'ils ne lui plaisent pas, et que, s'ils produisoient l'une des deux, il ne leur refuseroit point son suffrage. »

(N° LXXVI, 22 *janvier* 1768). — Mais c'est radicalement faux! Je ne saurais assez m'étonner que Dacier, d'ailleurs assez attentif à toutes les violences que Corneille faisait subir dans son intérêt au texte d'Aristote, ait pu passer par-dessus la plus grave de toutes. A vrai dire, comment s'en serait-il aperçu, quand il ne lui est pas venu à l'esprit de consulter la définition qu'Aristote a donnée de la pitié?

Comme je l'ai dit, ce que Corneille prétend est radicalement faux. Aristote n'a pas pu l'entendre ainsi, ou bien il faudrait croire qu'il a oublié ses propres définitions, et qu'Aristote a pu se contredire de la façon la plus palpable. Si, d'après sa doctrine, le mal d'autrui ne peut nous faire pitié qu'autant que nous en craignons un semblable pour nous-mêmes, il ne pouvait se contenter, dans la tragédie, d'une action qui éveille la pitié sans éveiller la crainte : car il tenait la chose en elle-même pour impossible; il n'existe pas pour lui d'actions de ce genre. Dès qu'une action est capable d'éveiller la pitié, Aristote croyait qu'elle doit aussi éveiller en nous la crainte pour nous-mêmes; ou plutôt ce n'est que par la crainte qu'elle éveille la pitié. Il pouvait encore moins se représenter une action tragique capable d'éveiller en nous la crainte pour nous-mêmes sans éveiller en même temps notre pitié : car il était convaincu que tout mal que nous craignons pour nous-mêmes doit aussi nous inspirer de la pitié, dès que nous en voyons d'autres hommes menacés ou atteints; et c'est précisément le cas de la tragédie, où nous voyons arriver, non pas à nous-mêmes, mais à d'autres, tout le mal que nous craignons.

Il est vrai qu'Aristote, en parlant d'actions qui ne conviennent pas à la tragédie, se sert quelquefois de cette expression : « Elles n'éveillent ni la pitié ni la crainte. »

Mais tant pis pour Corneille, s'il s'est laissé tromper par cette expression! Ces particules disjonctives n'ont pas toujours la valeur qu'il leur prête. Car, lorsque nous nions, à propos d'un seul objet, deux ou trois choses, il s'agit de savoir si ces choses peuvent par le fait être séparées les unes des autres, comme nous les séparons par l'expression; et si l'objet peut subsister quand on lui enlève une ou deux de ces qualités. Quand, par exemple, nous disons d'une femme qu'elle n'a ni beauté ni esprit, nous voulons dire que nous serions contents qu'elle eût seulement l'un de ces deux avantages; car l'esprit et la beauté ne sont pas seulement séparés par l'expression : ils peuvent être séparés dans la réalité. Mais quand nous disons : « Cet homme ne croit ni au ciel ni à l'enfer; » voulons-nous dire par là que nous serions satisfaits s'il croyait seulement à l'un des deux; s'il croyait au ciel sans croire à l'enfer, ou réciproquement? Certainement non; car, quiconque croit à l'un des deux doit nécessairement croire aussi à l'autre : le ciel et l'enfer, la peine et la récompense sont des idées corrélatives; si l'une de ces choses existe, l'autre existe aussi. Ou, pour prendre mon exemple dans un ordre d'idées plus proche de mon sujet, si nous disons : « Ce tableau ne vaut rien, on n'y trouve ni dessin ni couleur; » voulons-nous dire qu'un bon tableau peut ne posséder qu'une seule de ces qualités? — La réponse est trop claire.

— Mais quoi! si la définition qu'Aristote donne de la pitié était fausse? Ne pouvons-nous pas en effet ressentir de la pitié pour des maux et des infortunes dont nous n'avons nul souci pour nous-mêmes?

Il est vrai : nous n'avons pas besoin de craindre pour nous affliger du mal physique d'une personne que nous aimons. Ce déplaisir naît simplement de l'idée de ce qui lui manque, comme l'amour naît de l'idée des qualités qu'elle possède; et de la combinaison de ce plaisir et de ce déplaisir naît le sentiment mêlé que nous appelons pitié.

Cependant, je ne crois pas encore pour cela devoir abandonner la cause d'Aristote.

Car, bien que nous puissions avoir compassion des autres sans craindre pour nous-mêmes, il est incontestable que notre pitié est bien plus vive, plus forte et plus âpre, quand la crainte s'y mêle. Et qui nous empêche d'admettre que le sentiment mêlé que nous inspire le mal physique d'un objet aimé ne s'élève au degré où il mérite le nom de passion que quand la crainte pour nous-mêmes vient s'y joindre?

C'est là en réalité ce qu'Aristote admet. Il ne considère pas la pitié dans ses premiers mouvements; il ne la considère qu'à l'état de passion. Il ne nie pas les premiers, mais il ne donne pas à l'étincelle le nom qui ne convient qu'à la flamme. Les mouvements de compassion, sans crainte pour nous-mêmes, sont ce qu'il appelle *philanthropie;* et il ne donne le nom de pitié qu'aux mouvements plus énergiques du même genre, lesquels sont liés à la crainte pour nous-mêmes. Aussi, tout en affirmant que le malheur d'un scélérat n'éveille en nous ni la pitié ni la crainte, il ne prétend pas que nous n'en puissions aucunement être touchés. Le scélérat est encore un homme, un être qui, malgré toutes ses imperfections morales, offre encore assez de mérites pour que nous ne désirions pas sa destruction entière, pour qu'en présence de son anéantissement nous éprouvions quelque chose de semblable à la pitié, et, en quelque sorte, les germes de ce sentiment.

Mais, comme je l'ai dit, Aristote n'appelle pas cela pitié, mais *philanthropie.*

« On ne doit pas, dit-il, faire passer un scélérat du malheur au bonheur; car c'est de toutes les combinaisons la moins tragique. Il ne s'y trouve rien de ce qu'il faut; car cela n'éveille ni la *philanthropie*, ni la pitié, ni la crainte. Il ne faut pas non plus que celui qui passe du bonheur au malheur soit un parfait scélérat: car cette combinaison peut éveiller la *philanthropie*, mais non point la pitié ni la crainte[1]. »

1. *Poét.*, c. XIII. (*Trad.*)

Je ne connais rien de plus froid ni de plus maladroit que les traductions qu'on donne ordinairement de ce mot de *philanthropie*. On rend ordinairement l'adjectif de ce nom, en latin, par *hominibus gratum*; en français par « ce qui peut faire quelque plaisir »; et en allemand par *was Vergnügen machen kann*. Le seul Goulston, que je sache, n'a pas manqué le sens du philosophe : il a traduit φιλάνθρωπον par *quod humanitatis sensu tangat* [1]. En effet, par ce sentiment *philanthropique*, auquel peut prétendre le malheur même d'un scélérat, il ne faut pas entendre la joie que nous cause son châtiment mérité, mais le sentiment de sympathie humaine qui s'éveille en nous au moment où il est frappé, bien que nous nous représentions son malheur comme mérité. M. Curtius veut que ces mouvements de compassion pour un scélérat malheureux ne s'étendent qu'à une seule espèce des maux qui l'atteignent.

« Pour que les malheurs du coupable n'éveillent ni notre terreur ni notre pitié, dit-il, il faut qu'ils soient des suites de son crime; car s'il en est atteint par hasard ou sans qu'il y ait de sa faute, il conserve dans le cœur des spectateurs les priviléges de l'humanité, et, à ce titre, on ne refuse pas la pitié même à un impie qui souffre sans qu'il y ait de sa faute. »

Mais M. Curtius n'y a pas suffisamment réfléchi. Car, même quand le malheur qui frappe le criminel est une suite immédiate de son crime, nous ne pouvons nous empêcher de souffrir avec lui au spectacle de ce malheur.

« Voyez, dit l'auteur des *Lettres sur les sensations*, cette foule épaisse qui s'amasse autour d'un condamné à mort. Tous ont appris les crimes que ce scélérat a commis; ils ont pris en horreur sa vie et peut-être sa personne même. Maintenant il

1. « Ce qui est capable d'éveiller en nous le sentiment de l'humanité. » — Ce mot exprime, en effet, l'intérêt que nous prenons, en tant qu'hommes, au sort des autres hommes. C'est le sentiment exprimé dans ce beau vers de Térence :

Homo sum; humani nihil a me alienum puto.

« Je suis homme; rien ne m'est indifférent dans les choses humaines. » (*Trad.*)

est traîné, défait et tremblant, vers l'affreux échafaud. On se pousse dans la foule, on se dresse sur la pointe des pieds, on grimpe sur les toits, pour voir son visage décomposé par l'attente de la mort. Sa sentence est proclamée; le bourreau s'approche de lui ; encore un moment, et c'est fait de lui ! Combien maintenant tous les cœurs désireraient qu'il obtînt sa grâce! Quoi? cet objet d'horreur qu'ils auraient eux-mêmes condamné à mort un moment auparavant? Comment donc un rayon d'humanité se fait-il maintenant jour dans tous ces cœurs? N'est-ce pas l'approche du châtiment, le spectacle horrible de la souffrance physique, qui nous réconcilie, pour ainsi dire, avec un scélérat, et lui conquiert notre amour? Car, sans amour, nous ne saurions éprouver de la sympathie pour son sort. »

Et j'ajoute : cet amour pour nos semblables, que rien ne saurait entièrement détruire, qui couve sous la cendre dont il est recouvert par d'autres passions plus fortes, et qui n'attend, pour ainsi dire, qu'un coup de vent propice, à savoir, un souffle de malheur, de souffrance et de désespoir, pour se ranimer et pour éclater en pitié, est précisément cet amour qu'Aristote entend sous le nom de *philanthropie*. Nous avons bien le droit de le comprendre sous le nom de compassion. Mais Aristote n'avait pas tort non plus de lui donner un nom particulier, pour le distinguer, comme je l'ai dit, du plus haut degré des sentiments compatissants, où ceux-ci deviennent une passion par le mélange de la crainte que nous croyons avoir lieu de concevoir pour nous-mêmes.

(N° LXXVII, 26 *janvier* 1768). — Ici, nous devons prévenir encore une objection. Si Aristote croyait que la pitié doit nécessairement être liée à la crainte pour nous-mêmes, quelle nécessité y avait-il de faire une mention particulière de la crainte? Le mot de pitié impliquait la crainte, et il aurait suffi de dire simplement : « La tragédie doit purger nos passions en éveillant la pitié. » Car l'addition du mot de crainte ne dit rien de plus et ne fait que rendre vague et incertaine la pensée qu'il s'agit d'exprimer.

Voici ma réponse. Si Aristote ne s'était proposé que de nous enseigner quelles sont les passions que la tragédie peut et veut exciter, il aurait pu s'épargner absolument l'addition du mot de crainte, et sans doute il se la serait épargnée; car jamais philosophe n'a été plus économe de mots que lui. Mais il voulait en même temps nous apprendre quelles passions devaient être purgées au moyen de celles qui sont excitées dans la tragédie; et, dans ce dessein, il fallait qu'il fît une mention particulière de la crainte. Car bien que, selon lui, la pitié ne puisse exister ni au théâtre ni hors du théâtre sans crainte pour nous-mêmes; bien que la crainte soit un ingrédient nécessaire de la pitié, il n'y a pas cependant de réciprocité; et la pitié pour les autres n'est pas un élément de la crainte pour nous-mêmes. Dès que la tragédie est finie, la pitié cesse, et il ne reste, de tous les mouvements ressentis par nous, que la crainte d'un mal vraisemblable, éveillée en nous par le spectacle du mal qui a excité notre pitié. Nous emportons cette crainte avec nous; et de même qu'elle a servi, comme ingrédient de la pitié, à purger en nous la pitié, elle sert maintenant, en tant que passion qui dure d'elle-même, à se purger elle-même. En conséquence, pour montrer qu'elle peut le faire et qu'elle le fait réellement, Aristote a trouvé nécessaire de la mentionner en particulier.

Il est certain qu'Aristote n'a pas voulu donner une définition en forme de la tragédie. Car, au lieu de se borner aux caractères essentiels du genre, il y en a introduit d'accidentels, que l'usage avait rendus nécessaires. Si nous retranchons ces derniers et que nous résumions les autres, il reste une définition parfaitement exacte, que voici :

« La tragédie, en un mot, est un poëme qui éveille la pitié. Par le genre auquel elle appartient, elle est l'imitation d'une action, de même que l'épopée et la comédie; par sa différence spécifique, elle est l'imitation d'une action qui éveille la pitié. »

De ces deux idées on déduit parfaitement toutes les

règles du genre, et même la forme qui lui convient, qui est la forme dramatique.

Sur le dernier point, on pourrait élever des doutes. Au moins ne saurais-je nommer un critique qui se soit avisé de tenter cette démonstration. Tous acceptent la forme dramatique, dans la tragédie, comme une tradition : elle est ainsi parce qu'elle a été ainsi autrefois; et on la laisse telle qu'elle est, parce qu'on la trouve bonne comme cela. Aristote est le seul qui en ait approfondi les raisons; mais, dans sa définition, il les a plutôt supposées que nettement indiquées.

« La tragédie, dit-il, est l'imitation d'une action..., qui produit, non au moyen du récit, mais au moyen de la pitié et de la crainte, la purgation de ces passions et de celles du même genre. »

Ce sont là ses expressions mot pour mot[1]. Qui ne serait surpris de cette antithèse : « Non au moyen du récit, mais au moyen de la pitié et de la crainte? » La pitié et la crainte sont les moyens dont la tragédie se sert pour atteindre à son but, lesquels entraînent la manière dont on doit ou ne doit pas se servir de ces moyens. Ne semble-t-il pas par conséquent qu'Aristote saute brusquement d'une idée à une autre? Ne paraît-il pas évident qu'il manque ici un terme, celui qui est véritablement l'opposé du récit, à savoir, la forme dramatique[2]? Mais que font

1. Nous avons dû traduire littéralement la traduction de Lessing, qui sert de base au raisonnement qu'on lit ensuite. Mais sa traduction est faite sur un texte évidemment vicieux, qu'on a corrigé depuis. Le texte généralement adopté aujourd'hui donne un sens très-différent de celui de Lessing. Le voici : « La tragédie est l'imitation d'une action... au moyen de personnages agissants, et non en forme de récit; elle opère, par la pitié et la crainte, la purgation des passions de ce genre. » Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως..., δρώντων, καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας· δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. (C. VII.) Le texte traduit par Lessing portait : Καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, ἀλλὰ δι' ἐλέου καὶ φόβου... (*Trad.*)

2. Ce terme ne manque pas dans le texte rectifié, qu'on peut lire plus haut : c'est le mot δρώντων. Il ne manquait pas non plus dans celui que Lessing avait sous les yeux; mais, par une ponctuation vicieuse, il faisait partie de la proposition précédente, qui devenait par là inintelligible. Quant au mot ἀλλὰ, qui liait les deux

les traducteurs en présence de cette lacune? L'un fait un détour prudent; l'autre la comble, mais seulement avec des mots. Tous n'y voient qu'une construction négligée, qu'ils ne se croient pas obligés de conserver, pourvu qu'ils rendent le sens du philosophe. Dacier traduit : « D'une action..., qui, sans le secours de la narration, par le moyen de la compassion et de la terreur, etc.; » et Curtius[1] : « Une action qui, — non pas au moyen d'un récit que fait le poëte, — mais [par la représentation de l'action elle-même], nous purge, par la terreur et la pitié, de ce qu'il y a de vicieux dans les passions représentées. » Oh! très-bien! L'un et l'autre disent ce qu'Aristote veut dire; seulement ils ne le disent pas comme lui. Cependant ce « comment » n'est pas non plus sans importance; car, en réalité, ce n'est pas simplement une construction négligée. En un mot, voici le fait : Aristote avait vu que la pitié exige nécessairement un mal présent; que nous ne saurions nous apitoyer sur un mal depuis longtemps passé, ou prévu dans un avenir lointain, comme sur un mal qui est devant nos yeux; que par conséquent il faut de toute nécessité imiter l'action destinée à éveiller la pitié, non pas comme passée, c'est-à-dire, dans la forme narrative, mais comme présente, c'est-à-dire, dans la forme dramatique. Et puisque notre pitié n'est guère ou n'est pas du tout excitée par la narration, et l'est presque exclusivement par le spectacle présent, cette seule vérité autorisait Aristote, dans sa définition, à mettre la chose elle-même à la place de la forme, parce que cette chose n'est capable que de cette seule forme. S'il avait cru que la pitié pût être excitée aussi par la narration, il aurait fait un saut brusque et très-blâmable en écrivant : « Non pas au moyen du récit, mais au moyen

parties de l'antithèse sur laquelle Lessing raisonne, on a reconnu depuis que de bons manuscrits ne le donnent pas. Le sens indique d'ailleurs clairement qu'il est de trop. Ainsi tout ce raisonnement de notre auteur repose sur un mauvais texte : et il fallait qu'il eût l'esprit bien prévenu pour ne pas apercevoir la rectification qu'il y avait lieu de faire dans le texte. Cependant il y a ici des observations bonnes à recueillir. (*Trad.*)

1. Nous retraduisons ici littéralement la traduction allemande. (*Trad.*)

de la pitié et de la crainte; » mais comme il était persuadé que la pitié et la crainte, dans l'imitation poétique, ne peuvent être excitées qu'au moyen de la forme dramatique, il pouvait se permettre cette brusquerie, dans l'intérêt de la brièveté. Je renvoie pour cela au chapitre IX du livre II de la *Rhétorique* [1].

Enfin, pour ce qui concerne le but moral qu'Aristote assigne à la tragédie, et qu'il a cru devoir comprendre dans sa définition, on sait combien de discussions se sont élevées là-dessus, particulièrement dans ces derniers temps. Je me fais fort de montrer que ceux qui ont blâmé Aristote sur ce point, ne l'ont pas compris. Ils lui ont prêté leurs propres pensées, avant de savoir bien quelles étaient les siennes. Ils combattent des chimères dont ils sont eux-mêmes obsédés, et se flattent de réfuter victorieusement le philosophe, lorsqu'ils terrassent les fantômes de leur propre cerveau. Je ne saurais m'étendre ici sur cette question; mais pour ne pas avoir l'air de parler tout à fait sans preuves, je veux faire deux remarques.

1. Ils font dire à Aristote : « La tragédie doit nous purger, par la terreur et la pitié, de ce qu'il y a de vicieux dans les passions représentées. » — Représentées? Ainsi, quand le héros devient malheureux par l'effet de la curiosité, de l'ambition, de l'amour ou de la colère, c'est notre curiosité, notre ambition, notre amour, notre colère, que la tragédie doit purger? Cela n'est jamais venu à l'esprit d'Aristote! Et ainsi, ces messieurs ont la partie belle : leur imagination transforme des moulins à vent en géants; ils prennent leur élan, dans la ferme espérance de remporter la victoire; et ils ne se retournent pas pour écouter quel-

1. L'auteur cite ici un texte d'Aristote, dont voici la traduction : « Les malheurs que nous voyons de près nous touchent, tandis que les malheurs passés ou futurs, dont nous sommes séparés par un grand nombre d'années, n'excitent point ou excitent moins notre pitié, parce que nous ne craignons pas l'arrivée des uns, et que nous avons perdu le souvenir des autres. Il suit de là que nous sommes plus émus de pitié quand on représente l'infortune devant nous par le geste, la voix, le costume, en un mot, par l'imitation théâtrale. » (*Trad. de M. Bonafous.* — Ce passage est au chap. VIII, et non au chap. IX du liv. II de la *Rhét.* d'Aristote. (*Trad.*)

que Sancho, doué du simple bon sens, qui les rappelle du haut de sa paisible monture, et leur crie de ne pas tant se presser et d'ouvrir enfin les yeux tout grands. Aristote dit τῶν τοιούτων παθημάτων[1] : cela ne signifie pas « des passions représentées; » ils auraient dû traduire : « de ces passions et autres semblables; » ou « des passions excitées. » Le mot τοιούτων se rapporte uniquement à la pitié et la crainte, qui viennent d'être mentionnées. La tragédie doit exciter notre pitié et notre crainte, pour purger simplement ces passions et autres semblables, et non toutes les passions sans distinction. D'autre part, il dit τοιούτων et non τούτων; c'est-à-dire de « celles-ci et autres semblables, » et non pas simplement « de celles-ci. » C'est pour montrer que, par la pitié, il n'entend pas seulement la pitié proprement dite, mais en général tous les sentiments *philanthropiques;* de même que, par la crainte, il n'entend pas seulement l'inquiétude causée par un mal suspendu au-dessus de notre tête; mais encore toute inquiétude analogue : celle que nous cause un mal présent, ou un mal passé; le trouble, le chagrin et autres sentiments semblables. C'est en ce sens général que la pitié et la crainte éveillées par la tragédie doivent purger en nous la pitié et la crainte; mais ces passions seules, et non d'autres.

Il est possible cependant que la tragédie nous offre des leçons et des exemples qui puissent servir aussi à purger d'autres passions; mais ce n'est pas son objet. Ces passions lui sont communes avec l'épopée et la comédie, en tant qu'elle est un poëme, qui est l'imitation d'une action en général; mais non pas en tant qu'elle est la tragédie, c'est-à-dire, en particulier, l'imitation d'une action propre à inspirer la pitié. Tous les genres de poésie doivent nous corriger : c'est un malheur quand on a besoin de le montrer; un malheur plus grand encore, quand il se trouve des poëtes qui en doutent eux-mêmes. Mais tous les genres de poésie ne peuvent corriger tous les genres de défauts;

1. « Des passions de ce genre. » (*Trad.*)

ou, du moins, ne peuvent corriger chacun d'eux aussi bien que tel autre; et les défauts que chaque genre est le plus propre à corriger, sans que les autres puissent l'égaler en ce point, constituent le domaine propre de ce genre.

(N° LXXVIII, 29 *janvier* 1768). — 2. Les adversaires d'Aristote n'ont pas regardé quelles passions il voulait que la tragédie purgeât en nous par la pitié et par la crainte : il était donc naturel qu'ils se trompassent aussi sur la nature de cette purgation. A la fin de sa *Politique*, où il parle de la purgation des passions par la musique, Aristote promet de parler plus explicitement de cette purgation dans sa *Poétique;* « et c'est ce qui fait, dit Corneille, que la plupart de ses interprètes veulent que nous n'ayons pas ce traité entier, parce que nous n'y voyons rien du tout sur cette matière[1]. » — Rien du tout? Je crois pour ma part que, même dans ce qui nous reste de sa *Poétique*, que ce soit peu ou beaucoup, on peut trouver tout ce qu'il aurait jugé nécessaire de dire sur cette question à quelqu'un qui n'aurait pas été entièrement étranger à sa philosophie. Corneille lui-même a remarqué un passage qui peut nous donner, à son avis, assez de lumière pour découvrir de quelle façon la purgation des passions se fait dans la tragédie. C'est celui où Aristote dit : « La pitié demande quelqu'un qui souffre sans le mériter; et la crainte, un de nos semblables. » Le passage est en effet très-important; seulement Corneille en a fait un faux usage, et il ne pouvait faire autrement, s'étant mis une fois en tête la purgation des passions en général.

« La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblables nous porte, dit Corneille, à la crainte d'un pareil pour nous; cette crainte, au désir de l'éviter; et ce désir, à purger, modérer, rectifier, et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans ce malheur les personnes que nous plaignons, par cette raison commune, mais naturelle et indubitable, que pour éviter l'effet il faut retrancher la cause. »

1. Second discours *sur la Tragédie*. (*Trad.*)

Par ce raisonnement, il fait de la crainte l'instrument au moyen duquel la pitié opère la purgation des passions; mais ce raisonnement est faux, et ne saurait être l'opinion d'Aristote. Car, d'après cela, la tragédie pourrait purger toutes les passions, à l'exception des deux qu'Aristote indique expressément. Elle pourrait purger en nous la colère, la curiosité, l'envie, l'ambition, la haine et l'amour; selon que c'est par l'une ou l'autre de ces passions que l'objet de notre pitié s'est attiré son malheur. Il n'y aurait que la pitié et la crainte qu'elle laisserait en nous sans les purger. Car la pitié et la crainte sont les passions éprouvées par nous et non par les personnages de la tragédie; ce sont celles que les personnages nous font ressentir, et non celles par où ils s'attirent eux-mêmes leur malheur. On peut, je le sais bien, faire une pièce où elles aient ce double caractère. Mais je n'en connais pas encore. Il faudrait que l'objet de notre pitié se précipitât dans le malheur par une pitié ou par une crainte mal entendue. Et cependant cette pièce, si elle existait, serait la seule où l'on pût voir ce qu'Aristote, selon Corneille, demande dans toute tragédie; et encore, dans cette pièce unique, cela n'arriverait pas de la manière dont il le veut. Cette pièce serait comme le point où deux lignes obliques se rejoignent, pour ne plus se rencontrer dans tout l'espace infini.

Dacier ne pouvait s'écarter autant du sens d'Aristote. Il était obligé d'être plus attentif aux expressions de son auteur, et celui-ci dit trop positivement que la pitié et la crainte doivent être purgées en nous par la pitié et la crainte qui règnent dans la tragédie. Mais sans doute il a cru que l'utilité de la tragédie serait bien mince, si elle se bornait à cela : il s'est donc laissé induire, suivant l'interprétation de Corneille, à y joindre la purgation de toutes les autres passions. Mais Corneille, pour sa part, rejetait cette théorie, et montrait par des exemples que c'était plutôt une belle idée qu'une réalité, au moins pour l'ordinaire. Dacier a donc dû s'engager avec lui dans ces exemples, où il s'est trouvé ensuite si à l'étroit, qu'il a dû

faire les efforts les plus violents pour s'y retourner et pour y faire entrer son Aristote avec lui. Je dis *son* Aristote : car il s'en faut bien que le véritable ait besoin qu'on fasse pour lui tant d'efforts et de manœuvres. Celui-ci, pour le répéter encore une fois, en parlant des passions qui devaient être purgées par la pitié et la crainte dans la tragédie, n'a pensé qu'à la pitié et à la crainte qui sont en nous-mêmes; et il ne se soucie nullement de savoir si la tragédie contribue peu ou prou à la purgation des autres passions. Dacier aurait dû s'en tenir à la purgation de ces passions; mais, à vrai dire, il aurait dû y joindre une idée plus complète de la chose dont il s'agit.

« Voyons, dit-il, comment la tragédie excite en nous la terreur et la compassion pour les purger; cela n'est pas bien difficile. Elle les excite en nous mettant devant les yeux les malheurs que nos semblables se sont attirés par des fautes involontaires, et elle les purge en nous rendant ces mêmes malheurs familiers; car elle nous apprend par là à ne les pas trop craindre et à n'en être pas trop touchés quand ils arrivent véritablement... Elle prépare les hommes à supporter courageusement tous les accidents les plus fâcheux et elle dispose les plus misérables à se trouver heureux en comparant leurs malheurs avec ceux que la tragédie leur représente. En quelque état qu'un homme puisse être, quand il verra un Œdipe, un Philoctète, un Oreste, il ne pourra s'empêcher de trouver ses maux légers auprès des leurs[1]. »

Il faut avouer que cette explication n'a pas coûté beaucoup de peine à Dacier. Il l'a trouvée, presque dans les mêmes termes, chez un stoïcien, qui ne perdait jamais de vue l'ataraxie[2]. Quoi qu'il en soit, je ne veux pas lui objecter que le sentiment de notre propre misère ne laisse guère de place à la compassion; que, par conséquent, chez le malheureux dont on ne saurait guère émouvoir la pitié,

1. *La Poétique d'Aristote*, remarques sur le chap. VI. (*Trad.*)
2. Dacier lui-même, dans le passage indiqué, cite l'opinion du stoïcien dont Lessing parle ici : c'est l'empereur Marc-Aurèle. (*Trad.*)

la purgation ou l'adoucissement du chagrin ne saurait être l'effet de la pitié. Mais je veux passer à Dacier les choses comme il les dit. Il faut du moins que je lui demande quelle idée nouvelle il nous apporte, en parlant ainsi. A-t-il dit quelque chose de plus que ceci : « La pitié purge en nous la crainte? » Assurément non; et c'est pourtant à peine le quart de ce que demande Aristote. Car, lorsque Aristote affirme que la tragédie excite la pitié et la crainte pour purger la pitié et la crainte, qui ne voit que cela dit beaucoup plus que les explications que Dacier a jugé bon de nous donner? En effet, suivant que l'on combine les idées qui se présentent ici, celui qui veut épuiser le sens d'Aristote doit montrer successivement : 1° comment la pitié, dans la tragédie, peut purger et purge réellement en nous la pitié; 2° comment la crainte purge en nous la crainte; 3° comment la pitié purge la crainte; 4° comment la crainte purge la pitié. Or, Dacier s'en est tenu au troisième point, et encore n'a-t-il expliqué ce point qu'à moitié, et fort mal. Car, si l'on s'est donné la peine de prendre une idée juste et complète de la théorie d'Aristote sur la purgation des passions, on trouvera que chacun de ces quatre points comprend deux cas.

Pour abréger, cette purgation consiste simplement dans la transformation des passions en dispositions vertueuses. Or, à chaque vertu correspondent, suivant notre philosophe, deux extrêmes entre lesquels elle se tient. La tragédie doit donc, pour changer notre pitié en vertu, nous purger des deux extrêmes entre lesquels se trouve la pitié; et de même pour la crainte. La pitié, dans la tragédie, ne doit pas seulement, par rapport à la pitié, purger l'âme de celui qui éprouve un excès de pitié, mais aussi celle de l'homme qui en ressent trop peu. La crainte, dans la tragédie, ne doit pas seulement, par rapport à la crainte, purger l'âme de celui qui ne craint absolument aucun coup du sort, mais aussi celle de l'homme que tout malheur, même le plus éloigné, même le moins vraisemblable, jette dans des transes mortelles. De même, la pitié, dans la

tragédie, doit régler, par rapport à la crainte, l'âme qui s'écarte vers le trop ou le trop peu; et ainsi de la crainte, par rapport à la pitié.

Or Dacier, comme je l'ai dit, s'est borné à montrer comment la pitié, dans la tragédie, modère l'excès de la crainte en nous; il n'a pas dit comment elle remédie à l'absence complète de ce sentiment, c'est-à-dire comment elle l'élève à un degré plus salutaire chez celui qui y est trop étranger. A plus forte raison n'a-t-il rien dit de tout le reste. Ceux qui sont venus après lui se sont bien gardés de remplir les lacunes qu'il avait laissées; ou bien, pour mettre hors de contestation, selon leur opinion, l'utilité de la tragédie, ils ont ajouté des considérations qui conviennent à la poésie en général, mais nullement à la tragédie en tant que tragédie : par exemple, qu'elle entretient et affermit les sentiments d'humanité; qu'elle excite l'amour de la vertu et la haine du vice, etc., etc.[1]. Mais quel genre poétique ne doit pas en faire autant? Or, si tous le doivent, cela ne peut pas être un caractère distinctif de la tragédie; et ainsi ce n'est pas ce qu'ils cherchaient.

N° LXXIX, 2 *février* 1768). — Et maintenant revenons à notre *Richard*. — Richard donc éveille aussi peu la terreur que la pitié; il n'éveille ni la terreur dans l'acception abusive du mot, c'est-à-dire la surprise soudaine de la compassion; ni la terreur dans le vrai sens d'Aristote, c'est-à-dire, la crainte salutaire de pouvoir devenir victime d'un semblable malheur. Car, s'il éveillait cette crainte, il éveillerait aussi la pitié; et réciproquement, il exciterait certainement la crainte, si nous le trouvions le moins du monde digne de notre pitié. Mais c'est un abominable personnage, un démon incarné, en qui nous ne trouvons pas un seul trait de ressemblance avec nous; et je crois que nous pourrions le voir souffrir sous nos yeux tous les supplices de l'enfer, sans éprouver pour lui la moindre

1. M. Curtius, dans son Traité de l'*Objet de la Tragédie*, à la suite de la *Poetique* d'Aristote. (*Note de l'auteur.*)

sympathie, et sans craindre le moins du monde pour nous les mêmes châtiments, s'ils sont réservés à de pareils crimes. Et quel est enfin le malheur, le châtiment qui l'atteint? Après tant de forfaits, auxquels nous avons dû assister, nous apprenons qu'il est mort l'épée à la main! Quand on raconte cette mort à la reine, le poëte lui fait dire :

C'est quelque chose au moins.

Je n'ai jamais pu m'empêcher d'ajouter à part moi : « Non, ma foi, ce n'est rien! » A combien de bons rois n'est-il point resté d'autre ressource, lorsqu'ils défendaient leur couronne contre des rebelles trop puissants? Richard meurt donc en homme, au champ d'honneur. Et une pareille mort compenserait pour moi le déplaisir que j'ai souffert durant toute la pièce, en assistant au succès de ses scélératesses? (Je crois que la langue grecque est la seule qui ait un mot particulier pour exprimer l'indignation qu'excite le bonheur d'un méchant : νέμεσις[1].) Sa mort même, qui devrait du moins satisfaire mon amour pour la justice, entretient encore ma *némésis*. « Tu t'en es tiré à bon marché, pensé-je en moi-même; mais heureusement il y a une autre justice que celle du poëte! »

On me dira peut-être : « Eh bien! nous vous abandonnons Richard : c'est lui qui donne son nom à la pièce; mais il n'en est pas pour cela le héros; ce n'est pas le personnage au moyen duquel le but de la tragédie est atteint; on ne l'a destiné qu'à être un moyen d'exciter notre pitié pour d'autres personnages. La reine Élisabeth, les princes, n'émeuvent-ils pas notre compassion? »

Pour éviter toute dispute de mots, je dirai oui. Mais quel étrange et désagréable sentiment se mêle à ma pitié pour ces personnages, et fait que je voudrais bien pouvoir m'en

1. Aristote, *Rhét.*, l. II, ch. IX. (*Note de l'auteur.*) — Voy. *Némésis et la Jalousie des Dieux*, par Ed. Tournier. (*Trad.*)

dispenser? Cependant je ne souhaite d'ordinaire rien de pareil quand je ressens la pitié tragique; j'aime au contraire à la ressentir, et je remercie le poëte de cet agréable tourment.

Aristote l'a dit, et il ne s'est pas trompé. Il parle d'un effet *odieux* que peut produire le malheur de personnes tout à fait bonnes et innocentes. Or, la reine Élisabeth et les jeunes princes ne sont-ils pas des personnages de ce genre? Qu'ont-ils fait? par où se sont-ils attiré le malheur de tomber dans les griffes d'un pareil monstre? Est-ce leur faute, s'ils ont plus de droits au trône que lui? Mais surtout ces petites victimes vagissantes, qui sont sacrifiées avant de savoir distinguer leur gauche de leur droite! Qui niera qu'elles soient dignes de toutes nos larmes? Mais ces larmes, qui me font penser en frissonnant à la misérable destinée de l'humanité, qu'accompagne un murmure contre la Providence, et que le désespoir suit de loin; ces larmes sont-elles, je ne dirai pas des larmes de pitié — peu importent les noms; — mais sont-elles celles qu'un art imitatif devrait exciter?

Qu'on ne dise pas : « Mais c'est là l'effet que produit l'histoire; l'auteur s'est appuyé sur la réalité des faits accomplis. » — Des faits accomplis? soit. Eh bien donc, ces faits sont fondés sur l'enchaînement éternel et infini des événements. Ce qui nous paraît fatalité aveugle et cruauté dans le fragment que le poëte en a détaché, devient sagesse et bonté dans cet enchaînement. L'auteur aurait dû faire de ce fragment un tout complet, où chaque partie s'expliquât pleinement par une autre. Nous ne devrions pas nous heurter à des difficultés dont nous ne pouvons trouver la solution dans son plan, mais seulement dans le plan général de l'univers. Le monde de ce créateur mortel devrait être un reflet du monde du créateur éternel; il devrait nous familiariser avec cette pensée, que tout se terminera pour le mieux dans cet autre univers, comme dans le sien. Et il oublie cette noble mission, qui est la sienne, au point d'embrouiller les voies incompréhensibles de la Providence,

en les enlaçant dans ses petites combinaisons, et de s'appliquer ainsi à nous faire frissonner!... Ah! épargnez-nous, vous qui tenez nos cœurs en votre puissance! Pourquoi nous inspirer ces funestes sentiments? Pour nous enseigner la soumission? Mais il n'y a que la froide raison qui puisse nous l'enseigner; et pour que les leçons de la raison pénètrent en nous, pour que nous conservions encore la confiance et un cœur joyeux dans notre soumission, il est bien nécessaire que les tristes exemples de ces horribles destinées imméritées soient aussi peu que possible ramenés devant nos yeux. Loin de la scène ces exemples! Loin même, s'il était possible, de tous les livres!

— Mais si pas un des personnages de *Richard III* n'a les qualités qu'il devrait avoir, comment se fait-il cependant que la pièce soit aussi intéressante qu'elle paraît au public? Si elle n'excite pas la pitié et la crainte, quel effet produit-elle? Il faut bien qu'elle en produise un. Et si elle en produit un, ce qui est vrai : n'est-il pas indifférent que ce soit celui-ci ou celui-là? Si elle attache les spectateurs, si elle les satisfait, que veut-on de plus? Faut-il donc qu'ils soient exclusivement attachés et satisfaits d'après les règles d'Aristote?

Cette objection ne paraît pas si déraisonnable. Mais on y peut répondre. Il est vrai qu'à prendre cette pièce dans son ensemble, quand même *Richard III* ne serait pas une tragédie, ce serait toujours un poëme dramatique. Sans avoir les mérites propres à la tragédie, cet ouvrage pourrait encore renfermer d'autres beautés : poésie dans l'expression, tableaux, tirades, pensées hardies; un dialogue chaleureux et entraînant; d'heureuses occasions offertes à l'acteur pour déployer toute l'étendue et toutes les ressources de sa voix, pour montrer tous ses moyens dans la pantomime, etc.

La pièce de *Richard III* offre beaucoup de ces mérites, avec d'autres qui se rapprochent davantage des beautés propres à la tragédie.

Richard est un abominable scélérat; mais ce n'est pas

tout à fait sans plaisir que nous trouvons à exercer même nos sentiments d'horreur, surtout dans l'imitation.

Même le monstrueux dans la scélératesse produit en nous une partie de l'impression que la grandeur et la hardiesse font sur notre imagination.

Toutes les actions de Richard sont atroces; mais toutes ces atrocités se rapportent à un dessein. Richard a un plan de conduite; et partout où nous voyons un plan, notre curiosité est éveillée; nous attendons volontiers pour voir s'il sera rempli et comment il le sera; nous aimons si fort la suite dans les desseins, que même, indépendamment de la moralité du but, nous y prenons plaisir.

Nous voudrions que Richard atteignît son but, et qu'il ne l'atteignît pas. S'il l'atteint, il nous épargne le déplaisir que nous causent des moyens employés tout à fait en vain : car, s'il ne l'atteint pas, c'est autant de sang vainement répandu; et puisqu'il se trouve répandu, nous ne voudrions pas qu'il le fût seulement pour passer le temps. D'autre part, si Richard atteint son but, c'est le triomphe de la scélératesse, et rien ne nous est plus odieux. Son dessein nous intéressait comme un but à atteindre; mais maintenant, s'il était couronné de succès, nous ne verrions plus que ce qu'il y a d'horrible dans les calculs du personnage; nous souhaiterions qu'il n'eût pas réussi. Nous prévoyons que nous aurons lieu de former ce souhait, et la perspective du succès de Richard nous fait frissonner.

Nous aimons les personnages honnêtes de la pièce : une mère si tendre et si dévouée, des frères qui vivent l'un en l'autre; de pareils caractères plaisent toujours, excitent toujours les sentiments les plus doux et les plus sympathiques, en quelque lieu que nous les trouvions. Les voir souffrir sans qu'il y ait de leur faute est, sans doute, un spectacle douloureux; ce n'est pas un objet fait pour nous calmer ni pour nous corriger; mais du moins le sentiment est vif.

Et ainsi la pièce nous attache d'un bout à l'autre et satisfait par là nos facultés. Voilà ce qui est vrai; mais la

conclusion qu'on prétend en tirer n'est pas vraie, si l'on dit que nous devons donc être contents de la pièce.

Un poëte peut avoir beaucoup fait, et cependant avoir perdu son temps. Il ne suffit pas que son ouvrage produise un effet sur nous : il faut encore que ce soit l'effet qui lui convient, en raison du genre auquel il appartient. Tout autre effet ne saurait suppléer à l'absence de celui-là; surtout quand le genre est aussi important, aussi difficile, et exige autant de choses que la tragédie. Car alors toutes les peines qu'on s'est données et toute la dépense d'imagition qu'on a faite se trouvent perdues, si l'on n'obtient par là que des effets qu'on aurait pu obtenir à beaucoup moins de frais avec un autre genre d'ouvrage. Il ne faut pas mettre des machines en mouvement pour soulever une botte de paille; je ne dois pas creuser une mine pour faire sauter ce que je puis pousser du pied, ni allumer une bûche pour brûler une mouche.

(N° LXXX, 5 *février* 1768). — A quoi bon se livrer au travail pénible de la forme dramatique; à quoi bon bâtir un théâtre, travestir des hommes et des femmes, mettre leurs mémoires à la torture, entasser toute une ville dans une salle, si mon ouvrage représenté ne doit produire que quelques-uns des effets qu'aurait pu produire un bon récit lu par chacun au coin du feu?

Quoi! la forme dramatique est la seule qui permette d'exciter la pitié et la crainte, ou du moins d'élever ces passions à un degré aussi haut; et, pourtant, on aime mieux y émouvoir toute autre passion que celles-là; on aime mieux l'employer à tout autre usage qu'à celui auquel elle est si particulièrement propre!

— « Le public s'en contente. » — Soit; et pourtant!... Quand, sur une table servie, il faut toujours se contenter de ce qu'on y trouve, on n'a pas grande envie d'y retourner.

On sait combien le peuple, chez les Grecs et chez les Romains, était passionné pour le théâtre et surtout, chez les premiers, pour le théâtre tragique. Au contraire, chez

nous, combien il est indifférent et froid! D'où vient cette différence? N'est-ce pas que les Grecs, aux représentations de la scène, ressentaient des impressions si fortes, si extraordinaires, qu'ils étaient impatients de les éprouver de nouveau; et que nous, au contraire, devant notre scène, nous sommes si faiblement émus, que nous croyons le plus souvent y perdre notre temps et notre argent? En général, nous allons au théâtre par curiosité, par mode, par ennui, par des raisons de société, pour nous montrer et voir les gens. Combien de personnes y vont dans un autre dessein? Et celles-là n'y vont pas souvent.

Quand je dis nous, notre peuple, notre scène; je n'entends pas seulement les Allemands. Nous autres Allemands, nous reconnaissons de bonne foi que nous n'avons pas encore de théâtre. Beaucoup de nos critiques, en tombant d'accord sur ce point, se montrent grands admirateurs du théâtre français. Que veulent-ils dire par là? Je ne sais; mais du moins je sais bien ce que je pense, et le voici : non-seulement nous autres Allemands nous n'avons pas de théâtre; mais même cette nation qui se vante depuis un siècle de posséder un théâtre, et le meilleur de toute l'Europe, — eh bien, les Français non plus n'ont pas encore de théâtre!

A coup sûr, pas de théâtre tragique. Car les impressions que fait la tragédie française sont si légères, si froides! Ecoutez un Français même en parler.

« Dans les beautés frappantes de notre théâtre, dit M. de Voltaire, il y avait un défaut caché dont on ne s'était pas aperçu, parce que le public ne pouvait pas avoir par lui-même des idées plus fortes que celles de ces grands maîtres. Ce défaut ne fut relevé que par Saint-Évremond; il dit « que nos « pièces ne font pas une impression assez forte, que ce qui « doit former la pitié fait tout au plus de la tendresse, que « l'émotion tient lieu du saisissement, l'étonnement de l'hor- « reur, qu'il manque à nos sentimens quelque chose d'assez « profond. » Il faut avouer que Saint-Évremond a mis le doigt dans la plaie secrète du théâtre français; on dira tant qu'on

voudra que Saint-Évremond est l'auteur de la pitoyable comédie de *Sir Politik* et de celle des *Opéras;* que ses petits vers de société sont ce que nous avons de plus plat en ce genre; que c'était un petit faiseur de phrases; mais on peut être totalement dépourvu de génie et avoir beaucoup d'esprit et de goût. Certainement son goût était très-fin, quand il trouvait ainsi la raison de la langueur de la plupart de nos pièces. Il nous a presque toujours manqué un degré de chaleur; nous avions tout le reste[1]. »

C'est-à-dire, nous avions tout, excepté ce que nous aurions dû avoir; nos tragédies étaient excellentes; seulement ce n'étaient pas des tragédies. Et d'où vient qu'elles n'en étaient pas? M. de Voltaire continue :

« L'origine de cette langueur, de cette faiblesse monotone, venait en partie de ce petit esprit de galanterie, si cher alors aux courtisans et aux femmes, qui a transformé le théâtre en conversations de Clélie. Les autres tragédies étaient quelquefois de longs raisonnemens politiques, qui ont gâté *Sertorius*, qui ont rendu *Othon* si froid, et *Suréna* et *Attila* si mauvais. Mais une autre raison empêchait encore qu'on ne déployât un grand pathétique sur la scène et que l'action ne fût vraiment tragique : c'était la construction du théâtre et la mesquinerie du spectacle... Que pouvait-on faire sur une vingtaine de planches chargées de spectateurs? Quelle pompe, quel appareil pouvait parler aux yeux? quelle grande action théâtrale pouvait être exécutée? quelle liberté pouvait avoir l'imagination du poëte? Les pièces devaient être composées de longs récits; c'étaient des conversations, plutôt qu'une action. Chaque comédien voulait briller par un long monologue; ils rebutaient une pièce qui n'en avait point... Cette forme exclut toute action théâtrale, toutes grandes expressions des passions, ces tableaux frappants des infortunes humaines, ces traits terribles et perçants qui arrachent le cœur; on le touchait, et il fallait le déchirer. »

La première raison n'est pas sans fondement. La galanterie et la politique nous laissent toujours froids; et il n'est

1. *Des divers changements arrivés à l'Art tragique.* (*Trad.*)

jamais encore arrivé à un poëte d'exciter la pitié et la crainte par ces moyens. Ces développements ne nous font entendre que le *fat*[1] ou le maître d'école; et l'émotion veut que nous n'entendions que l'homme.

Mais la seconde raison? Est-il possible que la petitesse du théâtre et la mesquinerie des décors aient eu une pareille influence sur le génie du poëte? Est-il vrai que toute action tragique exige de la pompe et un certain appareil? Ou bien le poëte ne devrait-il pas plutôt composer sa pièce de façon qu'elle produisît tout son effet même sans ces circonstances?

Suivant Aristote, cela n'est pas douteux :

« La crainte et la pitié, dit le philosophe[2], peuvent être excitées par le spectacle; mais elles peuvent l'être aussi par l'arrangement même des événements, ce qui est préférable et fait plus d'honneur au poëte. Car la fable doit être disposée de telle sorte que, même sans le secours de la vue, l'auditeur qui entend comment les faits se passent, soit saisi de frisson et de pitié, comme il arrive quand on entend la pièce d'*Œdipe*. Mais préparer cet effet par le spectacle, c'est ce qui demande moins d'art et ce qui dépend des entrepreneurs de la représentation. »

Mais en général les décorations théâtrales ne sont guère indispensables : on en a une preuve singulière dans les pièces de Shakespeare. Y en a-t-il qui eussent plus besoin du secours du décorateur, grâce à leurs perpétuels changements de lieu? Et cependant il y eut un temps où les scènes sur lesquelles elles étaient jouées se composaient simplement d'un rideau d'étoffe grossière, lequel, une fois levé, découvrait les murailles nues, tout au plus décorées de nattes et de tapis. Il n'y avait là que l'imagination pour venir en aide au dessein du poëte et au jeu de l'acteur; et cependant, dit-on, les pièces de Shakespeare étaient alors

1. En français dans le texte. (*Trad.*)
2. *Poét.*, c. xv. (*Trad.*)

mieux comprises, sans aucun décor, qu'elles ne l'ont été depuis avec tout le luxe de la mise en scène[1].

Si donc le poëte n'a nullement à se soucier du décor; si le décor, même là où il paraît nécessaire, peut être négligé sans inconvénient pour le poëme; pourquoi s'en prendrait-on à la petitesse et à la pauvreté du théâtre de ce que les poëtes français ne nous ont pas donné une seule pièce touchante? La faute en est à eux-mêmes.

Et l'expérience le prouve. Car maintenant les Français ont une scène plus belle et plus spacieuse; on n'y supporte plus de spectateurs; les coulisses sont dégagées; le décorateur a le champ libre; il peint et construit à la guise du poëte. Où sont donc les pièces animées qu'ils ont produites depuis? M. de Voltaire s'imagine-t-il que sa *Sémiramis* en est une? Il y a assez de pompe et d'appareil, un fantôme par-dessus le marché; et cependant je ne connais pas de pièce plus froide que sa *Sémiramis*.

(N° LXXXI, 9 *février* 1768). — Ai-je prétendu pour cela que pas un Français n'est capable de faire une œuvre tragique réellement touchante; que l'esprit évaporé de la nation est incapable d'un pareil travail? Je rougirais s'il me venait de pareilles idées. L'Allemagne n'a pas encore eu le ridicule de produire un Bouhours. Et, pour ma part, je n'ai aucune vocation pour ce rôle. Car je suis bien persuadé qu'aucun peuple du monde n'a reçu un don de l'esprit de plus que les autres. On dit à la vérité : « l'Anglais profond, le Français spirituel. » Mais qui a fait ce partage? Ce n'est

1. Cibber's *Lives of the Poets of G. B. and Ir.*, vol. II, p. 78-79. — Some have insinuated, that fine scenes proved the ruin of acting... In the reign of Charles I, there was nothing more than a curtain of very coarse stuff, upon the drawing up of which, the stage appeared either with bare walls on the sides, coarsly matted, or covered with tapestry; so that for the place originally represented, and all the successive changes, in which the poets of those times freely indulged themselves, there was nothing to help the spectator's understanding, or to assist the actor's performance, but bare imagination... The spirit and judgement of the actors supplied all deficiencies, and made, as some would insinuate, plays more intelligible without scenes, than they afterwards were with them. (*Cité par l'auteur.*) — Lessing a donné, à peu de chose près, la traduction de cette citation dans le passage qu'on vient de lire. (*Trad.*)

certes pas la nature, qui distribue tout également entre tous. Il y a autant d'Anglais spirituels que de Français spirituels, et autant de Français que d'Anglais profonds; mais le commun du peuple n'est ni profond ni spirituel.

Qu'ai-je donc voulu dire? Ceci simplement : les Français n'ont pas encore ce qu'ils auraient pu avoir, la vraie tragédie. Et pourquoi ne l'ont-ils pas encore? — Il aurait fallu que M. de Voltaire se connût mieux lui-même pour le trouver.

Voici mon opinion. Les Français n'ont pas encore la vraie tragédie, parce qu'ils croient l'avoir depuis longtemps. Et ils sont affermis dans cette croyance par quelque chose qui les distingue de tous les autres peuples; mais ce n'est pas un don de la nature : je veux dire leur vanité.

Il en est des nations comme des particuliers. Gottsched (on comprendra aisément ce qui m'amène à parler de lui ici), Gottsched passait dans sa jeunesse pour un poëte, parce qu'on ne savait pas encore à cette époque distinguer le versificateur du poëte. La philosophie et la critique ont mis peu à peu cette différence en lumière; et si Gottsched avait voulu suivre le progrès du siècle; si ses idées et son goût s'étaient étendus et épurés avec les idées et le goût de ses contemporains, peut-être le versificateur aurait-il pu devenir un poëte. Mais parce qu'il s'était souvent entendu qualifier de grand poëte, et que sa vanité lui avait persuadé qu'il en était un, il est resté ce qu'il était. Il était impossible qu'il acquît ce qu'il croyait déjà posséder; et plus il vieillit, plus il se montra entêté et effronté à s'attribuer ce titre chimérique.

La même chose, ce me semble, est arrivée aux Français. A peine Corneille eut-il tiré leur théâtre de la barbarie, qu'ils le crurent tout près de la perfection. Il leur sembla que Racine y avait mis la dernière main; et il ne fut plus question de savoir (ce qu'on ne s'était jamais demandé) si le poëte tragique ne peut pas être encore plus pathétique et plus touchant que Corneille et Racine. Cela fut tenu pour impossible; et tous les efforts de leurs successeurs

durent se borner à ressembler le plus possible à l'un ou à l'autre de ces deux poëtes. Durant cent ans, ils se sont abusés eux-mêmes, et ils ont abusé en partie leurs voisins : maintenant, que quelqu'un vienne le leur dire, et qu'il entende ce qu'ils répondront!

Mais, de ces deux poëtes, c'est Corneille qui a fait le plus de mal et qui a exercé sur les poëtes tragiques de son pays l'influence la plus pernicieuse. Car Racine ne les a égarés que par ses exemples; Corneille l'a fait par ses exemples et par ses préceptes.

Ses préceptes surtout, accueillis comme des oracles par toute la nation (à l'exception d'un ou deux pédants, un Hédelin, un Dacier, qui très-souvent ne savaient ce qu'ils voulaient dire), suivis par tous les poëtes ses successeurs, n'ont pu produire — je me fais fort de le démontrer pièce par pièce — que les œuvres les plus pauvres, les plus insipides, les moins tragiques.

Les règles d'Aristote sont toutes calculées pour le plus grand effet tragique. Qu'en fait Corneille? Il les présente sous un jour faux, équivoque; et comme il les trouve encore beaucoup trop sévères, il y cherche, en les prenant une à une, « quelque modération, quelque favorable interprétation; » il les énerve et les émousse, les dissèque et les fait évanouir une à une. — Et pourquoi? « Pour n'être pas obligé, dit-il, de condamner beaucoup de poëmes que nous avons vu réussir sur nos théâtres[1]. » La belle raison!

Je toucherai les points principaux sans m'y étendre. J'en ai déjà marqué quelques-uns; mais il faut que je les reprenne d'ensemble, pour l'enchaînement des idées.

1. Aristote dit : La tragédie doit exciter la pitié et la crainte. — Sans doute, dit Corneille; mais c'est selon les circonstances : les deux à la fois, ce n'est pas toujours possible; l'une des deux nous suffit, tantôt la pitié sans la crainte, tantôt la crainte sans la pitié. Car, sans cela, que deviendrai-je, moi, le grand Corneille, avec mon Ro-

1. Cité textuellement par l'auteur. (*Trad.*)

drigue et ma Chimène? Ces chers enfants excitent la compassion et une très-grande compassion; mais de crainte, guère. Et d'autre part, que ferait-on de ma Cléopâtre, de mon Prusias, de mon Phocas? Qui peut éprouver de la pitié pour de pareils vauriens? Mais, du moins, ils éveillent la crainte. — Voilà l'opinion de Corneille et celle de tous les Français après lui.

2. Aristote dit : La tragédie doit éveiller la pitié et la crainte (l'une et l'autre, bien entendu), au moyen d'une seule et même personne. — Corneille dit : Si cela s'arrange ainsi, c'est pour le mieux. Mais cela n'est pas absolument nécessaire, et l'on peut bien se servir aussi de personnes différentes pour produire ces deux sentiments, comme je l'ai fait dans ma *Rodogune*. — Voilà ce qu'a fait Corneille, et les Français le font après lui.

3. Aristote dit : Au moyen de la pitié et de la crainte que la tragédie éveille, la pitié et la crainte qui sont en nous, et les passions qui s'y rattachent, doivent être purgées. — Corneille n'y entend rien, et s'imagine qu'Aristote a voulu dire : La tragédie éveille notre pitié pour éveiller notre crainte, afin de purger en nous au moyen de cette crainte les passions par lesquelles l'objet de notre pitié s'est attiré son malheur. Je ne veux pas parler du mérite de cette théorie : il suffit que ce ne soit pas celle d'Aristote; et puisque Corneille, dans ses tragédies, se proposait un tout autre dessein que celui qu'indiquait Aristote, ses tragédies devaient être aussi toutes différentes de celles d'où Aristote avait tiré sa théorie. Ce devaient être des tragédies qui n'en sont pas. Et c'est ce qui est arrivé, non-seulement aux siennes, mais à toutes les tragédies françaises, parce que leurs auteurs s'étaient tous proposé un but qui n'était pas celui d'Aristote, mais celui de Corneille. J'ai déjà dit que Dacier voulait que l'on combinât les deux théories; mais cette combinaison suffit déjà pour affaiblir la première, et la tragédie restera nécessairement au-dessous du but le plus élevé qu'elle doit atteindre. Ajoutons que Dacier, comme je l'ai déjà montré, n'avait qu'une idée très-incom-

plète de la première théorie; et il ne faut pas s'étonner s'il a pu s'imaginer que les tragédies françaises de son temps atteignaient encore plus au premier but qu'au second.

« Notre tragédie, dit-il, peut réussir assez dans la première partie, c'est-à-dire qu'elle peut exciter et purger la terreur et la compassion. Mais elle parvient rarement à la dernière, qui est pourtant la plus utile; elle purge peu les autres passions; ou, comme elle roule ordinairement sur des intrigues d'amour, si elle en purgeoit quelqu'une, ce seroit celle-là seule, et par là il est aisé de voir qu'elle ne fait que peu de fruit[1]. »

C'est précisément tout le contraire! On trouverait encore plutôt des tragédies françaises qui atteignissent le second but, que le premier. J'en connais plusieurs qui mettent très-bien en lumière les suites funestes d'une certaine passion, et d'où l'on pourrait tirer de bonnes leçons sur cette passion; mais je n'en connais pas une qui excite ma pitié au degré où la tragédie devrait l'exciter et où différentes pièces grecques et anglaises me prouvent qu'elle peut l'exciter. Différentes tragédies françaises sont des œuvres très-délicates, très-instructives, que je crois dignes de toute sorte d'éloges : seulement ce ne sont pas des tragédies. Leurs auteurs devaient être de très-bons esprits; ils méritent, en partie, un rang distingué parmi les poëtes : seulement ce ne sont pas des poëtes tragiques; et les Corneille et les Racine, les Crébillon et les Voltaire n'ont rien ou presque rien de ce qui fait de Sophocle, d'Euripide et de Shakespeare un Sophocle, un Euripide et un Shakespeare. Ceux-ci sont rarement en opposition avec les règles essentielles d'Aristote, et les autres y sont très-souvent. Car, pour continuer, —

(N° LXXXII, 12 *février* 1768). — 4. Aristote dit : Il ne faut pas, dans la tragédie, qu'un homme tout à fait bon devienne malheureux sans qu'il y ait de sa faute : car cela est horrible. — Très-bien, dit Corneille;

1. *Poétique d'Aristote*, ch. VI, rem. 8. (*Note de l'auteur.*)

« Un tel succès excite plus d'indignation et de haine contre celui qui fait souffrir que de pitié pour celui qui souffre, et ainsi ce sentiment, qui n'est pas le propre de la tragédie, à moins que d'être bien ménagé, peut étouffer celui qu'elle doit produire, et laisser l'auditeur mécontent par la colère qu'il remporte, et qui se mêle à la compassion qui lui plairoit s'il la remportoit seule[1]. »

— Mais, dit Corneille en se retournant (car il faut toujours qu'il se retourne avec un *mais*) —

« Mais quand cette raison cesse, en sorte qu'un homme de bien qui souffre excite plus de pitié pour lui que d'indignation contre celui qui le fait souffrir ; »

— alors?... — oh! alors, dit Corneille,

« J'estime qu'il ne faut point faire de difficulté d'exposer sur la scène des hommes très-vertueux dans le malheur. »

Je ne comprends pas comment on peut combattre ainsi un philosophe en le défigurant ouvertement; comment on peut se donner l'air de le comprendre, quand on lui fait dire des choses auxquelles il n'a jamais pensé.

« Le malheur tout à fait immérité d'un homme vertueux, dit Aristote, n'est pas un sujet pour la tragédie; car cela est abominable. »

De ce *car*, Corneille fait *toutes les fois que;* de la cause, il fait une condition, par l'effet de laquelle ce sujet cesse d'être tragique. Aristote dit : Cela est absolument abominable, et par conséquent cela n'est pas tragique. Mais Corneille dit : Cela n'est pas tragique, toutes les fois que cela est abominable. Aristote trouve l'horrible dans ce genre même de malheur; Corneille le place dans l'indignation que ce malheur excite contre celui qui en est l'auteur. Il

1. Second discours *sur la Tragédie*. (*Trad.*)

ne voit pas, ou ne veut pas voir que l'horreur que cela excite est autre chose que l'indignation dont il parle; que lors même qu'on ôterait cette indignation, l'horreur dont il s'agit subsisterait tout entière. Mais il lui suffit qu'au moyen de ce quiproquo différents passages de ses pièces paraissent justifiés; il consent si peu à reconnaître qu'il y a violé les règles d'Aristote, qu'il ose bien s'imaginer qu'Aristote aurait remanié ses règles d'après ses pièces à lui, Corneille, s'il les avait connues; et qu'il aurait pu en tirer trois manières suivant lesquelles le malheur d'un homme tout à fait vertueux peut devenir un sujet tragique.

« En voici, dit-il, deux ou trois manières que peut-être Aristote n'a su prévoir, parce qu'on n'en voyoit pas d'exemples sur les théâtres de son temps[1]. »

Et de qui sont ces exemples? De quel autre que de lui-même? Et quelles sont ces deux ou trois manières? Ce ne sera pas long à voir :

« La première est quand un homme très-vertueux est persécuté par un très-méchant, et qu'il échappe du péril où le méchant demeure enveloppé, comme dans *Rodogune* et dans *Héraclius*, qu'on n'auroit pu souffrir si Antiochus et Rodogune eussent péri dans la première, et Héraclius, Pulchérie et Martian dans l'autre, et que Cléopâtre et Phocas y eussent triomphé. Leur malheur y donne une pitié qui n'est point étouffée par l'aversion qu'on a pour ceux qui les tyrannisent, parce qu'on espère toujours que quelque heureuse révolution les empêchera de succomber. »

Eh quoi! Corneille nous fera croire qu'Aristote n'a pas connu cette manière! Il l'a si bien connue, qu'il l'a, sinon repoussée entièrement, du moins expressément déclarée plus convenable à la comédie qu'à la tragédie. Comment Corneille pouvait-il l'avoir oublié? Mais c'est ce qui arrive à tous ceux qui confondent d'avance leur cause avec celle

1. En français dans le texte. (*Trad.*)

de la vérité. Au fond, cette manière ne rentre pas d'ailleurs dans le cas dont il s'agit. Car l'homme vertueux n'y est pas malheureux : il est seulement en voie de le devenir ; ce qui peut bien éveiller pour lui des mouvements de pitié, sans être abominable.

Maintenant passons à la seconde manière :

« Il peut arriver d'ailleurs qu'un homme très-vertueux soit persécuté, et périsse même par les ordres d'un autre qui ne soit pas assez méchant pour attirer trop d'indignation sur lui, et qui montre plus de foiblesse que de crime dans la persécution qu'il lui fait. Si Félix fait périr son gendre Polyeucte, ce n'est pas par cette haine enragée contre les chrétiens qui nous le rendroit exécrable, mais seulement par une lâche timidité qui n'ose le sauver en présence de Sévère dont il craint la haine et la vengeance, après les mépris qu'il en a faits durant son peu de fortune. On prend bien quelque aversion pour lui, on désapprouve sa manière d'agir ; mais cette aversion ne l'emporte pas sur la pitié qu'on a de Polyeucte, et n'empêche pas que sa conversion miraculeuse, à la fin de la pièce, ne le réconcilie pleinement avec l'auditoire. »

Il y a eu, je pense, de tout temps, et même à Athènes, des *bousilleurs*[1]. Pourquoi donc Aristote n'aurait-il pas trouvé sous sa main une pièce faite sur le même plan ? Et quelle lumière avait-il de moins que Corneille ? O plaisanterie ! Que font les caractères craintifs, hésitants, indécis, tels que Félix ? Ce n'est, dans les pièces de ce genre, qu'un vice de plus ; ils ne font, pour leur compte, que les rendre plus froides et plus rebutantes, sans leur rien ôter de ce qu'elles ont d'horrible. Car, ainsi que je l'ai dit, l'horrible ne gît pas dans l'indignation ou l'aversion que ceux-ci éveillent ; mais dans le malheur même qui atteint l'innocent ; et celui-ci n'en est pas moins atteint quoique innocent, soit que ses persécuteurs agissent par méchanceté ou par aiblesse, avec ou sans préméditation. Cette pensée, que

1. *Tragische Stümper*. (*Trad.*)

des hommes peuvent devenir malheureux sans qu'il y ait aucunement de leur faute, est horrible en elle-même. Eh quoi! Les païens auraient cherché à bannir loin d'eux cette horrible pensée, et nous voudrions l'entretenir? Nous serions satisfaits d'un spectacle qui la confirme? Nous, qui devrions être convaincus par la religion et par la raison qu'elle est aussi déraisonnable qu'impie?

Le même raisonnement s'appliquerait certainement aussi à la troisième manière, si Corneille n'avait pas oublié lui-même d'en parler avec plus de détail.

5. Corneille explique encore à sa manière ce qu'Aristote dit du personnage entièrement vicieux, qu'il ne trouve pas convenable pour devenir le héros de la tragédie, parce que son malheur ne peut exciter ni la pitié ni la crainte. — La pitié, avoue Corneille, il ne peut l'exciter; mais la crainte, pourquoi non? Car, bien qu'aucun des spectateurs ne se croie capable des mêmes crimes et par conséquent n'ait à craindre le même malheur, cependant chacun peut garder en soi quelque défaut analogue aux vices du personnage, et par conséquent peut apprendre à s'en défier par la crainte de suites analogues, proportionnées, il est vrai, à la gravité de ses torts, mais pourtant toujours malheureuses. Ce raisonnement est fondé sur la fausse idée que Corneille s'était faite de la crainte et de la purgation des passions dans la tragédie. Il y a là, d'ailleurs, une contradiction. Car j'ai déjà montré qu'on ne peut exciter la pitié sans la crainte, et que si le scélérat pouvait exciter la crainte, il exciterait nécessairement aussi la pitié. Mais puisqu'il ne peut exciter l'une, comme Corneille le confesse, il ne peut exciter l'autre, et il demeure entièrement impropre au but de la tragédie. Et même Aristote l'y déclare encore plus impropre que l'homme tout à fait vertueux; car il veut expressément qu'à défaut d'un héros qui soit entre les deux, on en prenne plutôt un trop bon qu'un trop mauvais. La raison en est claire : un homme peut être très-bon et cependant avoir plus d'une faiblesse, commettre plus d'une faute, qui le précipite dans un immense malheur; et ce

malheur nous remplit de pitié et de chagrin, sans être le moins du monde horrible, parce que c'est une suite naturelle de sa faute.

Ce que Du Bos dit[1] de l'usage qu'on peut faire des personnages vicieux dans la tragédie n'est pas ce que veut Corneille. Du Bos ne veut les admettre que dans les rôles accessoires, comme instruments, pour diminuer la responsabilité des personnages principaux, pour faire contraste. Corneille veut faire reposer sur eux l'intérêt principal, comme dans *Rodogune :* et c'est là justement ce qui est contraire au but de la tragédie. Du Bos remarque d'ailleurs avec beaucoup de raison que le malheur de ces scélérats subalternes fait très-peu d'impression sur nous. C'est peine, dit-il, si l'on remarque la mort de Narcisse dans *Britannicus*. Mais aussi le poëte devrait-il, par cette raison même, se servir le moins possible de ces personnages. Car si leur malheur ne contribue pas directement au dessein de la tragédie; si ce ne sont que des moyens auxiliaires, dont le poëte se sert pour l'atteindre d'autant mieux avec d'autres personnages, il est certain que la pièce serait encore meilleure si elle produisait le même effet sans eux. Plus une machine est simple, c'est-à-dire moins elle a de ressorts, de roues et de contrepoids, plus elle est parfaite.

(N° LXXXIII, 16 *février* 1768). — 6. Et enfin, que dire de la méprise de Corneille sur la première et la plus essentielle qualité qu'Aristote exige dans les mœurs des personnages tragiques? Elles doivent être bonnes, dit Aristote. — Bonnes? dit Corneille.

« Je ne puis comprendre comment on a voulu entendre par ce mot de *bonnes* qu'il faut qu'elles soient vertueuses. La plupart des poëmes, tant anciens que modernes, demeureroient en un pitoyable état, si l'on en retranchoit tout ce qui s'y rencontre de personnages méchants, ou vicieux, ou tachés de quelque foiblesse qui s'accorde mal avec la vertu[2]. »

1. *Réflexions critiques*, t. I, sect. XV. (*Note de l'auteur.*)
2. Premier discours *sur le P. dramatique*. (*Trad.*)

Il est surtout inquiet de sa Cléopâtre, dans *Rodogune*. Il ne veut donc pas qu'on entende la bonté dont parle Aristote dans le sens de la bonté morale; il faut que ce soit un autre genre de bonté, qui peut se concilier avec le mal moral comme avec le bien moral. Et cependant Aristote l'entend absolument d'une bonté morale : seulement il ne confond pas les personnes vertueuses avec celles qui montrent dans certains cas des dispositions vertueuses. En un mot, Corneille attache une idée tout à fait fausse au terme « mœurs; » et il n'a pas compris ce que c'est que le dessein arrêté [1] qui seul, d'après notre philosophe, transforme des actions libres en bonnes ou en mauvaises mœurs. Je ne puis ici m'étendre en une démonstration explicite : ce n'est que l'enchaînement, la déduction syllogistique de toutes les idées du critique grec, qui pourrait éclairer suffisamment la question. Je réserve donc ceci à une autre occasion; d'autant plus qu'il s'agit ici seulement de montrer quel malheureux détour Corneille a pris, faute d'avoir rencontré le bon chemin. Ce détour le conduit à cette conclusion, qu'Aristote entend par la bonté des mœurs, « le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit [2]. »

« Cléopâtre, dans *Rodogune*, poursuit-il, est très-méchante; il n'y a point de parricide qui lui fasse horreur, pourvu qu'il la puisse conserver sur un trône qu'elle préfère à toutes choses, tant son attachement à la domination est violent; mais tous ses crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme qui a quelque chose de si haut, qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent. J'ose dire la même chose du *Menteur*. Il est hors de doute que c'est une habitude vicieuse que de mentir; mais il débite ses menteries avec une telle présence d'esprit et tant de vivacité, que cette imperfection a bonne grâce en sa personne, et fait confesser aux spec-

1. *Proœresis*, dit Lessing, transcrivant en caractères allemands le mot grec. (*Trad.*)
2. Cité en français dans le texte. (*Trad.*)

tateurs que le talent de mentir ainsi est un vice dont les sots ne sont point capables. »

En vérité, il n'était pas possible de trouver une idée plus malencontreuse! Suivez-la dans la pratique, et c'en est fait de toute vérité, de toute illusion, de toute utilité morale de la tragédie! Car la vertu, qui est toujours modeste et simple, deviendra, grâce à ce caractère brillant, quelque chose de vain et de romanesque; et quant au vice, il sera revêtu d'un vernis qui ne peut que nous éblouir, à quelque point de vue que nous nous placions. Quelle folie de prétendre nous détourner du vice par le tableau de ses conséquences funestes, tandis qu'on nous cache la laideur du vice en lui-même! Les suites dépendent du hasard; et l'expérience nous apprend qu'elles peuvent être aussi souvent heureuses que malheureuses. Cette opinion se rapporte à la purgation des passions, telle que Corneille se l'imaginait. Mais, comme je me la représente comme Aristote l'a enseignée, elle n'a rien de commun avec cet éclat trompeur. Le clinquant dont le vice se trouve ainsi revêtu fait que je vois des perfections où il n'y en a pas, et que j'éprouve de la compassion là où il n'y a pas lieu.

Dacier, il est vrai, a déjà réfuté cette interprétation, mais sur des raisons peu satisfaisantes; et il ne s'en faut guère que celle qu'il adopte avec le Père Le Bossu soit tout aussi dangereuse, au moins pour le mérite poétique de la tragédie. Ainsi, il prétend que cette expression : « Les mœurs doivent être bonnes, » ne signifie rien de plus que ceci, qu'elles doivent être « bien marquées[1]. » C'est là sans doute une règle qui, si elle est bien entendue, et à sa place, est digne de toute l'attention du poëte tragique. Mais malheureusement les modèles français montrent qu'on a pris « bien marquées » pour « fortement marquées. » On a surchargé l'expression, on a ajouté trait

1. En français dans le texte. (*Trad.*)

sur trait, jusqu'à ce que des personnages caractérisés devinssent des caractères personnifiés; jusqu'à ce que des êtres vicieux ou vertueux devinssent de vrais squelettes de vices et de vertus.

J'interromprai ici ces observations. Que ceux qui en sont capables en fassent l'application à notre *Richard*.

Quant au *Duc Michel*, dont la représentation a suivi celle de *Richard*, je n'ai pas besoin d'en parler. Sur quel théâtre n'est-il pas joué? Qui ne l'a vu ou lu? Krüger n'y a que le moindre mérite; car tout est pris dans un conte des *Articles de Brême*[1]. Les nombreux traits de bonne satire qui s'y trouvent appartiennent à l'auteur de l'article, ainsi que toute la fable. La forme dramatique appartient seule à Krüger. Et cependant notre scène a beaucoup perdu dans la personne de cet auteur[2]. Il avait du talent pour le bas comique, comme ses *Candidats* le prouvent. Mais dès qu'il veut être touchant et noble, il devient glacial et affecté. M. Lœwen a réuni ses écrits, parmi lesquels on regrette l'absence des *Ecclésiastiques à la campagne*. C'était le premier essai dramatique de Krüger : il l'avait fait étant encore étudiant au *Cloître-Gris*, à Berlin.

QUARANTE-NEUVIÈME SOIRÉE. — *La Femme qui a raison*, de Voltaire. — *A-t-il des Aïeux?* de l'Affichard.

Le 49e soir (jeudi, 23 juillet), on a joué *La Femme qui a raison*, comédie de M. de Voltaire; et, pour terminer, on a rejoué la pièce de l'Affichard, *A-t-il des aïeux*[3]?

1. *Bremische Beitraege*. Le vrai titre de cette publication périodique est *Nouveaux articles pour le plaisir de la raison et de l'esprit*. Elle commença à paraître en 1774, sous la rubrique de *Breme et Leipzig*. Les plus illustres rédacteurs sont Klopstock, Gellert, Cramer, Ad. et El. Schlegel, Rabener, Ebert, Zachariæ, etc. — Voy. *Lessing*, par L. Crouslé, p. 113, note. (*Trad.*)

2. Krüger est un des auteurs de la pléiade dont Gottsched était le chef. Il a laissé peu de traces dans l'histoire de la littérature allemande. (*Trad.*)

3. Voy. 17e soirée, p. 85.

La Femme qui a raison est une des pièces que Voltaire a faites pour son théâtre domestique. Elle était assez bonne pour cela. Elle fut jouée dès 1758 à Carouge[1]; mais elle ne l'a pas encore été à Paris, que je sache. Ce n'est pas qu'on n'y ait joué, depuis ce temps, des pièces plus mauvaises : les Marin et les Bret y ont bien pourvu. Mais c'est que... je n'en sais, ma foi, rien. Car, pour moi, j'aimerais encore mieux voir un grand homme en robe de chambre et en bonnet de nuit, qu'un bousilleur en habits du dimanche.

De caractères et d'intérêt, il n'y en a pas dans cette pièce; mais quelques situations sont assez comiques. Le comique même, à vrai dire, y est de l'espèce la plus commune, puisqu'il n'est fondé que sur l'incognito, sur les déguisements et sur les erreurs de personnes. Mais les rieurs ne sont pas difficiles, et nos rieurs allemands le seraient moins encore que d'autres, si la singularité des mœurs et une traduction pitoyable ne les mettaient le plus souvent hors d'état de comprendre le « mot pour rire [2]. »

CINQUANTIÈME SOIRÉE. — *Sidney*, de Gresset. — *L'Aveugle clairvoyant*, de Le Grand.

Le 50e soir (vendredi 24 juillet), on a joué de nouveau *Sidney*, de Gresset; et, pour terminer, *l'Aveugle clairvoyant*.

Cette petite pièce est de Le Grand, et n'est pas de lui. Car il a emprunté titre, intrigue, tout à une vieille pièce de de Brosse.

Un officier, déjà sur le retour, veut épouser une jeune

1. Elle fut jouée en 1749, dans une fête donnée au roi Stanislas. (*Trad.*)
2. En français dans le texte. (*Trad.*)

veuve dont il est amoureux. Tout à coup, il reçoit l'ordre de rejoindre l'armée. Il abandonne sa promise, après des protestations réciproques de tendresse et de fidélité. Mais à peine est-il parti, que la veuve accueille les hommages du fils de l'officier. La sœur du jeune homme met également à profit l'absence de son père, et reçoit chez elle son amoureux. Cette double intrigue est rapportée au père, qui, pour s'en assurer, leur fait écrire qu'il a perdu la vue. La ruse réussit; il revient à Paris, et avec l'aide d'un serviteur qu'il a mis dans la confidence, il voit tout ce qui se passe dans sa maison. On entrevoit le dénoûment. L'officier, ne pouvant plus douter de l'infidélité de la veuve, permet à son fils de l'épouser, et il autorise de même sa fille à épouser son amoureux. Les scènes entre la veuve et le fils de l'officier en présence de celui-ci sont très-comiques. La veuve assure que le malheur de l'officier lui va droit au cœur; qu'elle ne l'en aime pas moins; et en même temps, elle adresse au fils, son amant, un coup d'œil ou des gestes de tendresse.

Tel est le fond de la pièce de de Brosse[1]; et c'est aussi celui de la pièce de Le Grand. Seulement, dans la dernière, l'intrigue de la fille a été supprimée pour réduire plus aisément les cinq actes en un seul. Le père est devenu un oncle, et d'autres petits changements du même genre ont été faits. Enfin, telle qu'elle est, la pièce plaît beaucoup. La traduction est en vers, et c'est peut-être une des meilleures que nous ayons; elle est du moins très-coulante, et il s'y trouve beaucoup de vers plaisants.

CINQUANTE ET UNIÈME SOIRÉE. — *Le Père de Famille*, de Diderot.— Succès de cette pièce en Allemagne. Critique du théâtre français par Diderot : *les Bijoux indiscrets*. Critique du *Théâtre* de Diderot, par Palissot. Poétique de Diderot. Des conditions substituées aux caractères; des caractères contrastés. Si les caractères comiques et tragiques doivent être particuliers ou généraux.

1. *Histoire du Théâtre françois*, t. VII, p. 226. (*Note de l'auteur.*)

De Térence et de Ménandre. Opinion d'Aristote sur les caractères dramatiques : Dacier et Curtius. Donat : des noms des personnages dans la comédie. Hurd, commentateur d'Horace. Ben Johnson et l'*humour* anglais. Électre dans Euripide et dans Sophocle. Si Hurd et Diderot s'accordent avec Aristote. *Fermenta cognitionis.*

(N° LXXXIV, 19 *février* 1768). — Le cinquante et unième soir (lundi, 27 juillet), on a représenté *le Père de famille*, de Diderot.

Cette excellente pièce, qui ne plaît que modérément aux Français (du moins c'est à grand'peine qu'on a pu la jouer une fois ou deux sur le théâtre à Paris), se maintiendra, selon toute apparence, longtemps, très-longtemps — et pourquoi pas toujours? — sur les scènes allemandes; et l'on ne trouvera jamais qu'elle y soit jouée trop souvent. J'espère donc que ni l'espace ni les occasions ne me manqueront pour exposer toutes les remarques que j'ai faites successivement tant sur la pièce elle-même que sur l'ensemble du système dramatique de l'auteur.

Je ne crains pas de remonter haut. Diderot, bien avant *le Fils naturel* et les *Entretiens* qui parurent en même temps en 1757, avait témoigné qu'il n'était pas content du théâtre de son pays. Bien des années auparavant, il avait laissé voir qu'il n'en avait pas cette haute idée dont ses compatriotes sont infatués, et que l'Europe se laisse imposer par eux. Mais il a exprimé son opinion dans un livre où l'on ne cherche pas, à vrai dire, de pareilles idées; dans un livre où le ton du persiflage règne à tel point, que la plupart des lecteurs n'y voient que bouffonnerie et sarcasme, même quand la saine raison y prend la parole. Sans doute Diderot avait ses raisons pour produire ses opinions secrètes dans un pareil livre plutôt que dans tout autre : un homme prudent dit souvent en riant d'abord ce qu'il veut redire après sérieusement.

Ce livre s'appelle *les Bijoux indiscrets*, et aujourd'hui Diderot le renie. Il fait très-bien de le renier, et cependant il l'a écrit, et il faut bien qu'il l'ait écrit, s'il ne veut pas passer pour un plagiaire. Il est certain qu'il n'a pu être

écrit que par un jeune homme capable de rougir un jour de l'avoir écrit.

S'il n'est connu que d'un petit nombre de mes lecteurs, le mal n'est pas grand. Je me garderai bien de le leur faire connaître plus que ne l'exige mon sujet.

Un empereur — je ne sais lequel ni dans quel pays — avait fait jaser certains bijoux par la vertu d'un anneau magique, et leur avait fait dire tant de laides choses, que la favorite n'en voulut plus entendre parler. Elle aurait mieux aimé rompre là-dessus avec tout son sexe. Du moins elle se résolut de borner toute sa société, pendant la quinzaine suivante, à sa majesté le sultan et à deux hommes d'esprit. Ceux-ci s'appelaient Sélim et Riccaric. Sélim était un homme de cour, et Riccaric un membre de l'Académie impériale, homme très-instruit et grand admirateur de l'antiquité, mais sans pédanterie. La favorite s'entretenant un jour avec eux, la conversation tombe sur le ton insupportable des discours de l'Académie. Personne ne se prononce plus vivement contre ces discours que le sultan : il est importuné de s'y entendre toujours louer aux dépens de son père et de ses prédécesseurs ; et il prévoit bien qu'un jour l'Académie sacrifiera de même sa gloire à celle de ses successeurs. Sélim, à titre de courtisan, avait été en tout de l'avis du sultan; et c'est ainsi que la conversation s'engage sur le sujet du théâtre. Ici, je la veux communiquer tout entière à mes lecteurs.

« Je crois, monsieur, que vous vous trompez, répondit Riccaric à Sélim. L'Académie est encore le sanctuaire du bon goût; et ses beaux jours ne nous offrent ni philosophes ni poëtes auxquels nous n'en ayons aujourd'hui à opposer. Notre théâtre passait, et peut passer encore, pour le premier théâtre de l'Afrique. Quel ouvrage que le Tamerlan de Tuxigraphe! C'est le pathétique d'Eurisope et l'élévation d'Azophe. C'est l'antiquité toute pure!

— « J'ai vu, dit la favorite, la première représentation de Tamerlan; et j'ai trouvé comme vous l'ouvrage bien conduit, le dialogue élégant et les convenances bien observées.

— « Quelle différence, madame, interrompit Riccaric, entre un auteur tel que Tuxigraphe, nourri de la lecture des anciens, et la plupart de nos modernes!

— « Mais les modernes, dit Sélim, que vous frondez ici tout à votre aise, ne sont pas aussi méprisables que vous le prétendez. Quoi donc! ne leur trouvez-vous pas du génie, de l'invention, du feu, des détails, des caractères, des tirades? Et que m'importe à moi des règles, pourvu qu'on me plaise? Ce ne sont assurément ni les observations du sage Almudir et du savant Abaldok, ni la poétique du docte Facardin, que je n'ai jamais lue, qui me font admirer les pièces d'Aboulcazem, de Mubardar, d'Albaboukra et de tant d'autres Sarrazins! Y a-t-il d'autre règle que l'imitation de la nature? Et n'avons-nous pas les mêmes yeux que ceux qui l'ont étudiée?

— « La nature, répondit Riccaric, nous offre à chaque instant des faces différentes. Toutes sont vraies, mais toutes ne sont pas également belles. C'est dans ces ouvrages, dont il ne paraît pas que vous fassiez grand cas, qu'il faut apprendre à choisir. Ce sont les recueils de leurs expériences et de celles qu'on a faites avant eux. Quelque esprit que l'on ait, l'on n'aperçoit les choses que les unes après les autres; et un seul homme ne peut se flatter de voir dans le court espace de sa vie tout ce qu'on avait découvert dans les siècles qui l'ont précédé. Autrement il faudrait avancer qu'une seule science pourrait devoir sa naissance, ses progrès et toute sa perfection à une seule tête : ce qui est contre l'expérience.

— « Monsieur Riccaric, répliqua Sélim, il ne s'ensuit autre chose de votre raisonnement, sinon que les modernes jouissant des trésors amassés jusqu'à leur temps doivent être plus riches que les anciens; ou, si cette comparaison vous déplaît, que montés sur les épaules de ces colosses, ils doivent voir plus loin qu'eux. En effet, qu'est-ce que leur physique, leur astronomie, leur navigation, leur mécanique, leurs calculs, en comparaison des nôtres? Et pourquoi notre éloquence et notre poésie n'auraient-elles pas aussi la supériorité?

— « Sélim, répondit la sultane, Riccaric vous déduira quelque jour les raisons de cette différence. Il vous dira pourquoi nos tragédies sont inférieures à celles des anciens; pour moi je me chargerai volontiers de vous montrer que cela est. Je ne vous accuserai point, continua-t-elle, de n'avoir pas lu les anciens. Vous avez l'esprit trop orné pour que leur théâtre vous

soit inconnu. Or, mettez à part certaines idées relatives à leurs usages, à leurs mœurs et à leur religion, et qui ne vous choquent que parce que les conjonctures ont changé; et convenez que leurs sujets sont nobles, bien choisis, intéressants; que l'action se développe comme d'elle-même; que leur dialogue est simple et fort voisin du naturel; que les dénoûments n'y sont pas forcés; que l'intérêt n'y est point partagé, ni l'action surchargée par des épisodes. Transportez-vous en idée dans l'île d'Alindala; examinez tout ce qui s'y passe; écoutez tout ce qui s'y dit, depuis le moment que le jeune Ibrahim et le rusé Forfanty y sont descendus; approchez-vous de la caverne du malheureux Polipsile; ne perdez pas un mot de ses plaintes; et dites-moi si rien vous tire de l'illusion. Citez-moi une pièce moderne qui puisse supporter le même examen, et prétendre au même degré de perfection; et je me tiens pour vaincue.

— « De par Brama, s'écria le sultan en bâillant, Madame a fait une dissertation académique!

— « Je n'entends point les règles, continua la favorite; et moins encore les mots savants dans lesquels on les a conçues. Mais je sais qu'il n'y a que le vrai qui plaise et qui touche. Je sais encore que la perfection d'un spectacle consiste dans l'imitation si exacte d'une action, que le spectateur trompé sans interruption, s'imagine assister à l'action même. Or, y a-t-il quelque chose qui ressemble à cela dans les tragédies que vous nous vantez? »

(N° LXXXV, 23 *février* 1768). « En admirez-vous la conduite? Elle est ordinairement si compliquée que ce serait un miracle qu'il se fût passé tant de choses en si peu de temps. La ruine ou la conservation d'un empire, le mariage d'une princesse, la perte d'un prince, tout cela s'exécute en un tour de main. S'agit-il d'une conspiration? On l'ébauche au premier acte; elle est liée, affermie au second; toutes les mesures sont prises, tous les obstacles levés, les conspirateurs disposés au troisième; il y aura incessamment une révolte, un combat, peut-être une bataille rangée; et vous appellerez cela conduite, intérêt, chaleur, vraisemblance? Je ne vous le pardonnerais jamais, à vous qui n'ignorez pas ce qu'il en coûte quelquefois pour mettre fin à une misérable intrigue et combien la plus petite affaire de politique absorbe de temps en démarches, en pourparlers et en délibérations.

— « Il est vrai, Madame, répondit Sélim, que nos pièces sont un peu chargées; mais c'est un mal nécessaire; sans le secours des épisodes on se morfondrait.

— « C'est-à-dire que pour donner de l'âme à la représentation d'un fait, il ne faut le rendre ni tel qu'il est, ni tel qu'il doit être. Cela est du dernier ridicule, à moins qu'il ne soit plus absurde encore de faire jouer à des violons des ariettes vives et des sonates de mouvement, tandis que les esprits sont imbus qu'un prince est sur le point de perdre sa maîtresse, son trône et la vie.

— « Madame, vous avez raison, dit Mangogul; ce sont des airs lugubres qu'il faut alors; et je vais vous en ordonner. »

Mangogul se leva, sortit; et la conversation continua entre Sélim, Riccaric et la favorite.

— « Au moins, Madame, répliqua Sélim, vous ne nierez pas que si les épisodes nous tirent de l'illusion, le dialogue ne nous y ramène. Je ne vois personne qui l'entende comme nos tragiques.

— « Personne n'y entend donc rien, reprit Mirzoza. L'emphase, l'esprit et le papillotage qui y règnent sont à mille lieues de la nature. C'est en vain que l'auteur cherche à se dérober; mes yeux percent et je l'aperçois sans cesse derrière les personnages. Cinna, Sertorius, Maxime, Émilie sont à tout moment les sarbacanes de Corneille. Ce n'est pas ainsi qu'on s'entretient dans nos anciens Sarrazins. M. Riccaric vous en traduira, si vous voulez, quelques morceaux et vous entendrez la pure nature s'exprimer par leur bouche. Je dirais volontiers aux modernes : Messieurs, au lieu de donner à tout propos de l'esprit à vos personnages, placez-les dans des circonstances qui leur en donnent.

— « Après ce que Madame vient de prononcer de la conduite et du dialogue de nos drames, il n'y a pas apparence, dit Sélim, qu'elle fasse grâce aux dénoûments.

— « Non sans doute, reprit la favorite, il y en a cent mauvais pour un bon. L'un n'est point amené, l'autre est miraculeux; un auteur est-il embarrassé d'un personnage qu'il a traîné de scènes en scènes pendant cinq actes, il vous le dépêche d'un coup de poignard : tout le monde se met à pleurer; et moi je ris comme une folle. Et puis a-t-on jamais parlé comme nous déclamons? Les princes et les rois marchent-ils autrement qu'un homme qui marche bien? Ont-ils jamais ges-

ticulé comme des possédés ou des furieux? Les princesses poussent-elles en parlant des sifflements aigus? On suppose que nous avons porté la tragédie à un haut degré de perfection; et moi je tiens presque pour démontré que, de tous les genres d'ouvrages de littérature auxquels les Africains se sont appliqués dans ces derniers siècles, c'est le plus imparfait. »

La favorite en était là de sa sortie contre nos pièces de théâtre, lorsque Mangogul rentra.

— « Madame, lui dit-il, vous m'obligerez de continuer : j'ai, comme vous voyez, des secrets pour abréger une poétique quand je la trouve longue.

— « Je suppose, continua la favorite, un nouveau débarqué d'Angote, qui n'ait jamais entendu parler de spectacles, mais qui ne manque ni de sens ni d'usage; qui connaisse un peu la cour des princes, les manéges des courtisans, les jalousies des ministres et les tracasseries des femmes; et à qui je dise en confidence : Mon ami, il se fait dans le sérail des mouvements terribles. Le prince mécontent de son fils, en qui il suppose de la passion pour la Manimonibanda, est homme à tirer de tous deux la vengeance la plus cruelle; cette aventure aura selon toutes les apparences des suites fâcheuses. Si vous voulez, je vous rendrai témoin de tout ce qui se passera. Il accepte ma proposition; et je le mène dans une loge grillée, d'où il voit le théâtre, qu'il prend pour le palais du sultan. Croyez-vous que, malgré tout le sérieux que j'affecterais, l'illusion de cet homme durât un instant? Ne conviendrez-vous pas au contraire qu'à la démarche empressée des acteurs, à la bizarrerie de leurs vêtements, à l'extravagance de leurs gestes, à l'emphase d'un langage singulier, rimé, cadencé, et à mille autres dissonances qui le frapperont, il doit m'éclater au nez dès la première scène, et me déclarer ou que je me joue de lui, ou que le prince et toute sa cour extravaguent?

— « Je vous avoue, dit Sélim, que cette supposition me frappe : mais ne pourrait-on pas vous observer qu'on se rend au spectacle avec la persuasion que c'est l'imitation d'un événement et non un événement même qu'on y verra?

— « Et cette persuasion, reprit Mirzoza, doit-elle empêcher qu'on n'y représente l'événement de la manière la plus naturelle[1]. »

1. Chap. XXXVIII.

Ici, la conversation change peu à peu de sujet et cesse de nous intéresser. Nous nous retournons donc pour voir ce que nous avons lu. Quelle clarté, quel bon sens dans ce Diderot! Mais toutes ces vérités étaient alors jetées au vent. Elles ne firent aucun effet sur le public français : il fallut qu'elles fussent répétées avec toute la gravité du langage didactique et accompagnées d'essais dramatiques, où l'auteur s'était efforcé d'éviter quelques-uns des défauts signalés par lui et de mieux entrer dans la voie de la nature et de l'illusion. Mais alors l'envie éveilla la critique. «Voilà donc, disait-on, pourquoi Diderot précipitait le théâtre français du haut degré de perfection où nous devons le croire parvenu; voilà pourquoi il trouvait tant de défauts dans des ouvrages qui sont regardés comme des chefs-d'œuvre! C'était simplement pour faire place à ses propres pièces! Il fallait bien qu'il décriât la méthode de ses prédécesseurs; car il sentait qu'en la suivant il resterait toujours infiniment au-dessous d'eux. Il fallait qu'il fît comme le charlatan, qui déprécie la thériaque des autres, pour qu'on n'achète que de la sienne! »

Et voilà comment les Palissots tombèrent sur les pièces de Diderot. Sans doute, *le Fils naturel* prêtait à la critique par plus d'un endroit. Ce premier essai est encore bien loin du *Père de Famille*. Il y a trop d'uniformité et en même temps quelque chose de romanesque dans les caractères; le dialogue est guindé et précieux, avec un cliquetis pédantesque de sentences philosophiques à la nouvelle mode. Tout cela donnait beau jeu aux détracteurs de Diderot. Ce qui mettait surtout les rieurs de leur côté, c'était la solennelle Thérésia (ou Constance, comme elle s'appelle dans l'original), qui offre sa personne si philosophiquement à un homme qui n'en veut pas, et qui lui parle si sagement d'enfants vertueux qu'elle espère avoir de lui. On ne peut nier non plus que les *Entretiens* ajoutés par Diderot à la pièce ne soient enfermés dans un cadre, écrits sur un ton trop ambitieux et trop pompeux; il y présente comme de véritables découvertes des observations qui

n'étaient ni neuves ni propres à l'auteur; d'autres n'étaient pas aussi solides qu'elles le paraissaient avec cette mise en scène éblouissante.

(N° LXXXVI, 26 *février* 1768). — Par exemple, Diderot soutenait[1] « qu'il n'y a dans la nature humaine qu'une douzaine tout au plus de caractères vraiment comiques et marqués de grands traits; » et que « les petites différences qui se remarquent dans les caractères des hommes ne peuvent être maniées aussi heureusement que les caractères tranchés. » Il concluait de là, que « ce ne sont plus à proprement parler les caractères qu'il faut mettre sur la scène, mais les conditions; » et il voulait que la peinture de celles-ci devînt le principal objet de la comédie sérieuse.

« Jusqu'à présent, ajoutait-il, dans la comédie, le caractère a été l'objet principal, et la condition n'a été que l'accessoire; il faut que la condition devienne aujourd'hui l'objet principal et que le caractère ne soit que l'accessoire. C'est du caractère qu'on tirait toute l'intrigue. On cherchait en général les circonstances qui le faisaient ressortir et l'on enchaînait ces circonstances. C'est la condition, ses devoirs, ses avantages, ses embarras, qui doivent servir de base à l'ouvrage. Il me semble que cette source est plus féconde, plus étendue et plus utile que celle des caractères. Pour peu que le caractère fût chargé, un spectateur pouvait se dire à lui-même : Ce n'est pas moi. Mais il ne peut se cacher que l'état qu'on joue devant lui ne soit le sien; il ne peut méconnaître ses devoirs. Il faut absolument qu'il s'applique ce qu'il entend. »

L'objection que Palissot fait ici n'est pas sans fondement[2]. Il nie que la nature soit si pauvre en caractères

1. *Entretiens* à la suite du *Fils naturel*. (*Note de l'auteur*, qui renvoie à la page de la traduction allemande. Cette traduction est de Lessing lui-même (1760, 1761). Il n'y mit son nom que dans l'édition de 1781. Dans la *Préface* de cette dernière édition, on lit les lignes suivantes : « Diderot paraît en général avoir exercé beaucoup plus d'influence sur le théâtre allemand que sur celui de son pays... Je saisis l'occasion de témoigner ma reconnaissance à un homme qui a eu tant de part à la formation de mon goût... Je sais bien que, sans les exemples et les leçons de Diderot, il aurait pris une tout autre direction. » (*Trad*).

2. *Petites Lettres sur de grands Philosophes*, l. II. (*Note de l'auteur.*)

originaux et que les poëtes comiques l'aient déjà épuisée. Molière, dit-il, voyait encore devant lui assez de caractères nouveaux, et croyait n'avoir traité que la moindre partie de ceux qu'il pouvait traiter. Le passage où il en esquisse quelques-uns en courant[1] est aussi remarquable qu'instructif : il nous permet de croire que *le Misanthrope* n'aurait pas été le dernier mot de l'auteur dans le haut comique, s'il avait vécu plus longtemps. Palissot lui-même y en ajoute quelques-uns avec assez de bonheur :

« Je croirais en trouver un dans ce vers du *Méchant :*

Des protégés si bas, des protecteurs si bêtes,

l'homme déplacé; l'homme fin, dont la finesse échoue toujours contre la naïveté d'un homme simple; le faux philosophe; l'homme singulier, manqué par Destouches; le Tartuffe de société, comme on a fait celui de religion; voilà, ce me semble, des sujets qui n'attendent que des hommes... »

Ce ne sont pas, en vérité, des horizons vulgaires, que ceux qui s'étendent à l'infini pour un œil qui sait voir. Il y a encore là une moisson suffisante pour le petit nombre d'ouvriers qui sont capables de se mettre à l'œuvre.

Et quand même, poursuit Palissot, il n'y aurait qu'un petit nombre de caractères comiques, et quand ces caractères peu nombreux auraient tous été traités, les conditions nous tireraient-elles de cet embarras?

« Si je choisis un de ces sujets, le magistrat, par exemple, il faudra bien que je lui donne un caractère : il sera triste ou gai, grave ou frivole, affable ou brusque, et ce sera ce caractère qui en fera un personnage réel et qui le tirera de la classe des abstractions métaphysiques. Voilà donc le caractère qui redevient la base de l'intrigue et de la morale de la pièce, et la condition qui n'est plus que l'accessoire. »

1. *L'Impromptu de Versailles*, sc. III. (*Note de l'auteur.*) — L'auteur cite ici le passage de Molière auquel il est fait allusion. (*Trad.*)

Il est vrai que Diderot pourrait répondre : « Sans doute la personne que je revêts d'une condition aura nécessairement aussi son caractère moral individuel; mais je veux que ce soit un caractère qui ne lutte pas avec les devoirs et les circonstances de la condition, et qui soit au contraire en harmonie avec elle. Si donc cette personne est un juge, je ne suis pas libre de le faire à ma fantaisie sérieux ou frivole, affable ou brusque : il faut absolument qu'il soit sérieux et affable, et toujours au degré qu'exige l'affaire présente. »

Voilà, dis-je, ce que Diderot pourrait répondre : mais en même temps, il aurait touché un autre écueil, celui des caractères parfaits. Les personnages n'agiraient jamais que d'après les devoirs que la conscience leur tracerait dans leur condition; ils se conduiraient comme dans un livre. Est-ce là ce que nous attendons dans la comédie? De pareilles peintures seraient-elles suffisamment intéressantes? Le profit que nous pourrions en espérer serait-il suffisant pour valoir la peine d'établir un genre nouveau et de rédiger une poétique particulière pour ce genre?

L'écueil des caractères parfaits n'a pas, ce me semble, été suffisamment reconnu par Diderot en général. Dans ses pièces, il gouverne droit sur cet écueil, et dans la topographie de sa critique, rien ne le signale. On y trouve plutôt des conseils qui y conduisent. Qu'on se rappelle seulement ce qu'il dit des *Adelphes* de Térence à propos du contraste entre les caractères [1] :

« Ouvrez les *Adelphes* de Térence, vous y verrez deux pères contrastés, et tous les deux avec la même force; et défiez le critique le plus délié de vous dire, de Micion ou de Déméa, qui est le personnage principal. S'il ose prononcer avant la dernière scène, il trouvera à son étonnement que celui qu'il a pris pendant cinq actes pour un homme sensé n'est qu'un fou, et que celui qu'il a pris pour un fou pourrait bien être l'homme sensé. On dirait, au cinquième acte de ce drame, que l'auteur,

1. Poétique dramatique, à la suite du *Père de famille*. (N. de l'aut.)

embarrassé du contraste qu'il avait établi, a été contraint d'abandonner son but et de renverser l'intérêt de sa pièce. Mais qu'est-il arrivé? C'est qu'on ne sait plus à qui s'intéresser, et qu'après avoir été pour Micion contre Déméa, on finit sans savoir pour qui l'on est. On désirerait presque un troisième père qui tînt le milieu entre ces deux personnages et qui en fît connaître le vice. »

Ce n'est pas moi qui le désire! Loin de moi ce troisième père, soit dans la même pièce, soit tout seul! Quel père ne croit savoir comment un père doit être? Nous nous croyons tous dans la bonne voie; nous désirons seulement d'être avertis de temps en temps des écarts qu'on peut faire de l'un ou de l'autre côté.

Diderot a raison : il vaut mieux que les caractères soient différents que contraires. Des caractères contrastés sont moins naturels et ajoutent encore à la couleur romanesque, dont les combinaisons dramatiques sont déjà si rarement exemptes. Pour une société, dans la vie commune, où le contraste des caractères est aussi saillant que le poëte comique le désire, on en trouvera mille où il n'y a rien de plus que des différences. Fort bien! Mais un caractère qui se tient exactement et toujours dans la voie que prescrivent la raison et la vertu, n'est-ce pas un phénomène encore plus rare? Sur vingt sociétés, dans la vie commune, on en trouvera plutôt dix où les pères suivent des voies tout opposées dans l'éducation de leurs enfants, qu'une seule où l'on rencontre le vrai père. Et ce vrai père est de plus toujours le même et toujours unique, tandis que les écarts de ce type sont infinis. Par conséquent, les pièces qui représenteront le vrai père seront non-seulement moins naturelles en elles-mêmes, mais encore plus semblables entre elles que celles qui mettent sur la scène des pères dont les principes sont différents. Il est certain aussi que les caractères qui paraissent simplement divers dans les sociétés où règne la paix, deviennent d'eux-mêmes opposés, aussitôt que des intérêts opposés les mettent en jeu. Il est même

naturel qu'alors ils se piquent de paraître encore plus éloignés les uns des autres qu'ils ne le sont réellement. Le caractère vif jettera feu et flamme contre celui qui lui paraît se comporter avec trop d'indolence : et l'indolent devient froid comme glace, pour donner à l'autre l'occasion de se précipiter dans des excès dont il pourra tirer parti.

(Nos LXXXVII et LXXXVIII, 4 *mars* 1768). — Il en est de même de plusieurs autres observations de Palissot, qui ne sont ni tout à fait vraies ni tout à fait fausses. Il voit assez bien l'anneau qu'il veut traverser de sa lance; mais dans l'ardeur de l'élan, sa lance se détourne et ne fait que friser l'anneau.

Ainsi, il dit du *Fils naturel* entre autres choses :

« Une des singularités de ce chef-d'œuvre, c'est son titre. Cela s'appelle le *Fils naturel*, on ne sait pourquoi. Vous connaissez la marche de la pièce. La condition de Dorval influe-t-elle en rien dans l'ouvrage ? Y fait-elle un événement? Anime-t-elle une situation? Fournit-elle seulement un remplissage? Non. Quel peut donc avoir été le but de l'auteur? De renouveler des Grecs deux ou trois réflexions sur l'injustice des préjugés de naissance? Mais qui ne sait que l'homme sage ne compte pas parmi les vrais biens les hasards de la fortune? »

Diderot ne pourrait-il pas répondre : « Cette circonstance était absolument nécessaire à l'intrigue de ma pièce ; sans cela, il n'était guère vraisemblable que Dorval ne connût pas sa sœur et qu'elle n'eût jamais entendu parler de lui; j'étais bien libre de tirer mon titre de ce fait, et j'aurais pu l'emprunter à des circonstances encore moins importantes. » Si Diderot faisait cette réponse, Palissot ne se trouverait-il pas réfuté?

Cependant le caractère du fils naturel n'est pas à l'abri d'un reproche tout différent, qui aurait pu atteindre l'auteur d'une manière beaucoup plus sensible. Le voici. L'illégitimité de la naissance, l'abandon qui en a été la suite, l'isolement où Dorval s'est vu pendant tant d'années, ce

sont là des circonstances beaucoup trop particulières, trop exceptionnelles, et qui ont eu beaucoup trop d'influence sur la formation du caractère du personnage, pour qu'il puisse offrir ces traits généraux qui, d'après la théorie de Diderot lui-même, sont nécessaires dans un caractère comique.

L'occasion m'entraîne à une digression sur cette théorie; et pourquoi résisterais-je à cette tentation dans un écrit du genre de celui-ci?

« Le genre comique, dit Diderot, est des espèces et le genre tragique est des individus. Je m'explique. Le héros d'une tragédie est tel ou tel homme: c'est ou Régulus ou Brutus ou Caton; et ce n'est point un autre. Le principal personnage d'une comédie doit au contraire représenter un grand nombre d'hommes. Si par hasard on lui donnait une physionomie si particulière, qu'il n'y eût dans la société qu'un seul individu qui lui ressemblât, la comédie retournerait à son enfance et dégénèrerait en satire. — Térence me paraît être tombé une fois dans ce défaut. Son *Heautontimorumenos* est un père affligé du parti violent auquel il a porté son fils par un excès de sévérité, dont il se punit lui-même en se couvrant de lambeaux, se nourrissant durement, fuyant la société, chassant ses domestiques, et se condamnant à cultiver la terre de ses propres mains. On peut dire que ce père-là n'est pas dans la nature. Une grande ville fournirait à peine dans un siècle l'exemple d'une affliction aussi bizarre. »

Parlons d'abord de l'*Heautontimorumenos*. Si ce caractère est réellement à blâmer, le reproche tombe moins sur Térence que sur Ménandre, qui l'a créé. Et même, suivant toute apparence, il lui faisait jouer un rôle plus considérable que celui qu'il a dans la copie de Térence, où, grâce à la double intrigue, sa sphère d'action se trouve nécessairement plus resserrée [1]. Mais il suffisait que ce caractère

1. L'auteur insère ici une note fort longue et fort érudite, que nous ne pourrions guère reproduire intégralement, sans être obligés de l'annoter à notre tour. Les personnes que cette note intéresse particulièrement, c'est-à-dire les philologues, la liront bien dans l'original; pour les autres lecteurs, nous essayerons

vînt de Ménandre pour que, moi du moins, j'eusse hésité à condamner Térence sur ce point. On a dit : « O Ménandre, ô vie humaine, qui de vous deux a donc imité l'autre[1] ? » Ce mot est plus froid encore qu'ingénieux; cependant l'aurait-on fait pour exprimer en général le talent d'un poëte qui eût été capable de dessiner des caractères dont « une grande ville fournirait à peine un exemple dans un siècle ? » Il est vrai que, sur cent et quelques pièces, un caractère de ce genre aurait pu lui échapper une fois. L'esprit le plus fécond s'épuise; et quand il ne peut plus se rappeler des objets réels à imiter, il en invente, qui ne ressemblent que trop souvent à des caricatures. Diderot prétend d'ailleurs avoir remarqué qu'Horace, dont le goût était si fin, avait déjà senti le défaut dont il s'agit, et qu'il l'avait blâmé en

d'en donner un résumé fidèle, qui leur paraîtra, nous l'espérons, suffisant. — Lessing, dans son texte, a parlé de la « double intrigue » de la pièce de Térence. Mais il lui vient un scrupule à ce sujet. On a, dit-il, généralement admis que Térence, en empruntant à Ménandre le sujet de sa comédie, avait doublé les caractères; c'est-à-dire qu'il avait introduit deux vieillards, deux jeunes gens, etc., au lieu d'un. Cette opinion repose sur une manière de lire le sixième vers du *Prologue :*

Duplex quæ ex argumento facta est simplici.

Mais, dit Lessing, on ne comprend pas ce qu'aurait été l'intrigue de la pièce originale, sans ces personnages doubles. Il n'en resterait rien apparemment. Aussi divers commentateurs, cherchant un autre sens, ont-ils proposé une autre leçon :

Simplex quæ ex argumento facta est duplici.

— (Cette leçon a prévalu en effet chez divers éditeurs modernes : voyez notamment le Térence traduit par M. Talbot). — Elle supposerait que l'auteur reconnaît avoir fait ici comme dans quelques-unes de ses autres pièces, où il fondait ensemble les arguments de deux comédies grecques pour en faire une seule. Mais Lessing entreprend de prouver que Térence n'a pas pu parler ainsi de l'*Heautontimorumenos*, et qu'il se vante au contraire d'avoir fait cette fois une comédie latine avec une seule comédie grecque. En conséquence, il propose de lire :

Simplex quæ ex argumento facta est simplici.

Et quant à l'hémistiche *novam esse ostendi*, il veut qu'on l'entende ainsi : Térence déclare qu'il a prouvé aux édiles que sa pièce était bien une pièce nouvelle, c'est-à-dire qu'elle n'avait jamais paru sur le théâtre romain et n'avait rien de commun avec d'autres pièces qui y avaient paru. (*Trad.*)

1. Ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἐμιμήσατο; — Ces mots sont cités en grec dans le texte. (*Trad.*)

passant, quoique d'une manière presque imperceptible. Le passage en question est celui de la satire II du livre I, où Horace veut montrer que, pour éviter un excès, les fous se précipitent dans l'excès opposé.

« Fufidius, dit-il — (c'est Diderot qui cite ainsi Horace), — craint de passer pour dissipateur. Savez-vous ce qu'il fait? Il prête à cinq pour cent par mois et se paye d'avance. Plus un homme est obéré, plus il exige; il sait par cœur les noms de tous les enfants de famille qui commencent à aller dans le monde, et qui ont des pères durs. Mais vous croiriez peut-être que cet homme dépense à proportion de son revenu? Erreur! Il est son plus cruel ennemi; et ce père de la comédie, qui se punit de l'évasion de son fils, ne se punit pas plus méchamment; *non se pejus cruciaverit.* — Rien, poursuit Diderot, n'est plus dans le caractère d'Horace que d'avoir attaché deux sens à ce *méchamment*, dont l'un tombe sur Térence, et l'autre sur Fufidius. »

La remarque sur le caractère d'Horace peut être vraie, sans être applicable au passage dont il s'agit. Car ici, ce me semble, l'allusion incidente nuirait au sens principal. Fufidius n'est plus un si grand fou, s'il y en a d'autres semblables à lui. Si le père, dans Térence, se punissait d'une manière aussi absurde que lui, sans en avoir plus de raisons que lui, il partagerait le ridicule avec lui; et Fufidius deviendrait moins étrange et moins absurde d'autant. Mais si Fufidius est, sans motif, aussi dur et aussi cruel envers lui-même que le père, dans Térence, l'est avec motif; s'il fait par une avarice sordide ce que l'autre fait par repentir et par chagrin; alors il nous paraît encore plus digne de raillerie et de mépris que l'autre de compassion.

Et certainement tout grand chagrin ressemble à celui de ce père, qui non-seulement s'oublie lui-même, mais encore s'inflige une peine. C'est nier l'expérience que de dire qu'à peine en verrait-on un exemple en cent ans : au contraire, c'est presque toujours ainsi que le chagrin agit, un peu plus ou un peu moins, avec telle ou telle différence. Cicé-

ron avait mieux observé la nature du chagrin; il ne voyait donc dans la conduite de cet homme qui se châtie lui-même qu'un exemple de ce que font tous les affligés, non-seulement dans l'emportement du chagrin, mais même après, quand ils sont de sang-froid.

« Tous ceux qui en usent ainsi, dit-il, se croient fondés en justice, en raison, en bienséance, et s'imaginent qu'ils remplissent un devoir. Si même il est échappé à une personne qui se croit obligée d'être dans le deuil, de faire quelque chose de moins triste, ou de marquer tant soit peu d'enjouement, elle se le reproche aussitôt comme une faute, et reprend un visage affligé. Les mères et les gouverneurs punissent, en pareil cas, les enfants, et les corrigent, non-seulement par des paroles, mais encore par des coups, les obligeant à verser des larmes malgré eux, pour s'être ainsi égayés hors de saison... Souvenons-nous de ce vieillard de Térence, qui prend plaisir à se tourmenter[1]... »

Au reste, Ménédème (c'est le nom de l'homme qui se punit lui-même dans Térence) ne se traite pas ainsi seulement par chagrin; s'il se refuse la moindre dépense, c'est surtout pour épargner dans l'intérêt de son fils absent, et pour ménager une vie plus douce à celui qu'il a forcé d'en adopter une si rude. Qu'y a-t-il là dont vingt pères ne soient capables? Ou bien Diderot pense-t-il que la rareté du fait consiste en ceci, que Ménédème bêche, pioche et laboure de ses propres mains? Alors il en a jugé, dans sa précipitation, d'après nos mœurs modernes, plutôt que d'après celles des anciens. Un riche père de famille de nos jours ne s'y mettrait pas si aisément : car il y en aurait peu qui sussent comment s'y prendre. Mais chez les Romains et les Grecs, les plus riches propriétaires et les plus grands personnages étaient plus familiers avec tous les travaux de la campagne et ne rougissaient pas d'y mettre la main.

1. *Tuscul.*, l. III, c. VII. Ce passage est cité en latin par l'auteur dans son texte. La traduction que nous donnons est celle de l'édition Le Clerc. (*Trad.*)

Mais supposons que tout soit comme Diderot le dit. Que le caractère du bourreau de soi-même soit aussi peu propre qu'il le prétend à la comédie, à cause de ce qu'il a de trop particulier, à cause de ces traits qui ne conviennent qu'à lui. Diderot n'est-il pas tombé dans le même défaut? Qu'y a-t-il de plus particulier que le caractère de Dorval? N'a-t-il pas des traits qui ne conviennent qu'à lui seul, ce fils naturel?

« Abandonné presque en naissant, dit-il, entre le désert et la société, quand j'ouvris les yeux afin de reconnaître les liens qui pourraient m'attacher aux hommes, à peine en retrouvai-je des débris... Trente ans j'errai parmi eux isolé, inconnu, négligé, sans avoir éprouvé la tendresse de personne, ni rencontré personne qui recherchât la mienne. »

Qu'un fils naturel cherche vainement ses parents et les personnes à qui il peut être uni par les liens du sang, cela se comprend : c'est ce qui peut bien arriver neuf fois sur dix. Mais qu'il erre trente années entières dans le monde sans avoir éprouvé la tendresse de personne, ni rencontré personne qui recherchât la sienne, c'est là, si j'ose le dire, une chose absolument impossible. Ou, si cela est possible, que de circonstances singulières ne doivent pas concourir, tant du côté du monde que du côté de cet être si longtemps isolé, pour réaliser cette triste possibilité? De longs siècles s'écouleront avant qu'elle se réalise une seconde fois. Ne plaise à Dieu que jamais je me fasse une autre idée de l'espèce humaine! Autrement, j'aimerais mieux être né parmi les ours. Non, aucun homme ne peut rester si longtemps délaissé au milieu des hommes! Qu'on jette un homme où l'on voudra, pourvu qu'il tombe parmi des hommes, il trouvera autour de lui des êtres qui s'attacheront à lui avant qu'il ait le temps de voir où il est. Si ce ne sont pas les grands, ce seront les petits! Si ce ne sont pas les heureux, ce seront les malheureux! Ce sont toujours des hommes. De même, il suffit qu'une goutte d'eau touche la surface des eaux pour y être tout de suite reçue et absorbée,

que ces eaux soient une mare ou une fontaine, un torrent ou un lac, un canal ou un océan.

Et cependant, Diderot veut que le caractère de Dorval ait été formé par cette solitude de trente ans au milieu des hommes. Quel caractère peut donc lui ressembler? Qui peut se reconnaître en lui, s'y reconnaître en quoi que ce soit?

Cependant je trouve enfin une issue que Diderot a cherché à se ménager. Il dit, dans la suite du passage cité :

« Dans le genre sérieux, les caractères seront souvent aussi généraux que dans le genre comique; mais ils seront toujours moins individuels que dans le genre tragique. »

Diderot répondrait donc : « Le caractère de Dorval n'est pas un caractère comique; il est tel que le demande le drame sérieux. De même que celui-ci doit remplir l'intervalle entre la comédie et la tragédie, de même aussi les caractères qu'on y représente doivent tenir le milieu entre les caractères comiques et les caractères tragiques; ils n'ont pas besoin d'être aussi généraux que les premiers, ni aussi individuels que les derniers, et le caractère de Dorval pourrait bien répondre à cette idée. »

Ainsi nous serions heureusement revenus au point d'où nous étions partis. Nous voulions rechercher s'il est vrai que la tragédie a pour objet des individus et la comédie des espèces; c'est-à-dire, s'il est vrai que les personnages de la comédie doivent embrasser et représenter en un seul exemple un grand nombre de personnes; tandis que le héros de la tragédie ne doit être que tel ou tel homme, Régulus, Brutus ou Caton. Si cela est vrai, ce que Diderot affirme au sujet des personnages du genre moyen, qu'il appelle la comédie sérieuse, doit passer aussi sans difficulté, et le caractère de son Dorval n'est pas si répréhensible. Mais cela n'est pas vrai; cette théorie tombe en même temps d'elle-même, et le caractère du fils naturel ne

saurait être justifié par une division si dénuée de fondement.

(N° LXXXIX, 8 *mars* 1768). — Et d'abord, je dois faire remarquer que Diderot ne donne aucune preuve à l'appui de son assertion. Il faut qu'il l'ait regardée comme une de ces vérités irrécusables, auxquelles il suffit de penser pour y croire. Or, la raison de son opinion ne serait-elle pas dans les noms que portent les personnages tragiques? Ce sont en effet de véritables noms de personnes : Achille, Alexandre, Caton, Auguste; et ces personnes ont réellement existé : mais faut-il en conclure que, par conséquent, tout ce que le poëte leur prête d'actions et de paroles dans la tragédie ne doit convenir qu'aux individus désignés sous ces noms, et point à d'autres? C'est pourtant ce que Diderot semble avoir voulu dire.

Eh bien, c'est une erreur qu'Aristote avait déjà réfutée il y a deux mille ans, en montrant la différence essentielle qu'il y a entre l'histoire et la poésie, comment elles s'attachent à des genres de vérité opposés, et comment la poésie est plus utile que l'histoire. Et il a fait cette distinction d'une manière si lumineuse, qu'il suffit de lire ses paroles pour s'étonner qu'un Diderot ait pu n'être pas du même avis que lui.

« Par ces considérations[1], dit Aristote (après avoir établi les conditions essentielles de la fable poétique), il est aisé de voir que ce n'est pas le propre du poëte de raconter ce qui est arrivé, mais de montrer par le récit de quelle nature était la chose qui est arrivée et ce qui, dans ces circonstances, a été possible d'après la vraisemblance ou la nécessité. Car l'historien et le poëte ne diffèrent pas entre eux en ce que l'un écrit en prose et l'autre en vers. En effet on pourrait fort bien mettre en vers les livres d'Hérodote, et ils ne seraient pas moins une histoire étant mis en vers qu'ils n'en sont une en prose. Mais la différence est que l'historien raconte ce qui est arrivé, et le

1. Nous nous attachons à suivre ici pas à pas la traduction de Lessing ; on verra pourquoi. (*Trad.*)

poëte, de quelle nature était ce qui est arrivé. C'est pourquoi la poésie est plus philosophique et plus utile que l'histoire, car la poésie tend davantage au général, et l'histoire au particulier. Or, le général, c'est ce que tout homme de tel ou tel caractère devrait dire ou faire vraisemblablement ou nécessairement : c'est à quoi vise la poésie en donnant les noms aux personnages. Au contraire, le particulier, c'est ce qu'Alcibiade, par exemple, a fait ou éprouvé. Dans la comédie, cela s'est déjà manifesté d'une manière très-sensible; car lorsque la fable se trouve arrangée d'après la vraisemblance, on y ajoute ainsi les noms qui se présentent, et l'on ne fait pas comme les auteurs d'ïambes, qui se bornent au particulier. Mais dans la tragédie, on s'attache à des noms connus. La raison en est qu'on ne croit que ce qui est possible ; or, ce qui n'est pas arrivé, nous ne sommes pas sûrs que ce soit possible ; tandis qu'il est évident que ce qui est arrivé est possible ; autrement, cela ne serait pas arrivé. Quelquefois, cependant, on se contente, dans les tragédies, d'un ou deux noms connus, et tous les autres sont inventés. Il y a même des pièces ou pas un nom n'est connu, comme dans *la Fleur* d'Agathon. Car, dans cette pièce, noms et choses, tout est d'invention; et elle n'en plaît pas moins[1]. »

Je donne ce passage traduit par moi-même aussi littéralement que possible. Il y a différents points que les commentateurs que j'ai pu consulter ont mal entendus ou n'ont pas du tout entendus. Il faut que j'en détache ce qui appartient à mon sujet.

Il est hors de doute qu'Aristote ne fait aucune différence entre les personnages de la tragédie et ceux de la comédie, au point de vue de la généralité. Les uns et les autres, sans parler de ceux de l'épopée; en un mot, tous les personnages de l'imitation poétique sans distinction, doivent parler et agir, non pas d'une façon qui ne convienne qu'à eux individuellement, mais comme toute personne de leur caractère pourrait et devrait parler et agir dans la même situation. C'est cette généralité seule qui fait que la poésie est plus philosophique et, par conséquent, plus instructive

1. *Poét.*, chap. IX.

que l'histoire. Ainsi donc, s'il est vrai que le poëte comique qui voudrait donner à ses personnages une physionomie assez particulière pour qu'elle ne pût ressembler qu'à un seul personnage au monde ramènerait la comédie à l'enfancé, comme Diderot le dit, et la ferait dégénérer en satire; il n'est pas moins vrai que le poëte tragique qui voudrait seulement représenter tel ou tel homme, tel que César ou Caton, avec tous les traits particuliers que nous connaissons de lui, sans montrer en même temps comment ces particularités tiennent à son caractère, qui peut lui être commun avec plusieurs; il n'est pas moins vrai, dis-je, que ce poëte énerverait la tragédie et la rabaisserait au rang de l'histoire.

Mais Aristote dit aussi que la poésie vise à cette généralité en donnant les noms à ses personnages [1]; ce qui, dit-il, s'est déjà manifesté particulièrement dans la comédie. Et c'est là ce que les commentateurs d'Aristote se sont contentés de répéter après lui, sans l'expliquer le moins du monde. Cependant quelques-uns d'entre eux se sont exprimés à ce sujet de telle façon qu'on voit bien qu'ils n'y ont rien compris ou qu'ils l'ont entendu faussement. Voici la question : Comment la poésie, en donnant les noms à ses personnages, vise-t-elle à leur donner de la généralité? Et comment ce dessein est-il depuis longtemps sensible dans la comédie en particulier?

Dacier traduit ainsi le passage d'Aristote [2].

« Une chose générale, c'est ce que tout homme d'un tel ou d'un tel caractère a dû dire ou faire vraisemblablement ou nécessairement, ce qui est le but de la poésie, lors même qu'elle impose les noms à ses personnages. »

M. Curtius traduit exactement de la même façon [3]; et,

1. Οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη. Cité en grec dans le texte. (*Trad.*)

2. Cité par Lessing en grec dans le texte. Ἔστι δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖ' ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν, κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον· οὗ στοχάζεται... (voy. plus haut). (*Trad.*)

3. L'auteur cite la traduction de Curtius; nous avons jugé inutile de la reproduire. (*Trad.*)

dans leurs remarques sur ce passage, Dacier et lui ne font qu'un : ce que l'un dit, l'autre le répète. Ils expliquent tous deux ce que c'est que le général; ils disent tous deux que le général est l'objet de la poésie; mais comment la poésie vise au général en donnant les noms, c'est ce dont ils ne disent mot ni l'un ni l'autre. Ou plutôt le Français, par son « lors même, » ainsi que l'Allemand, par sa traduction identique, prouve qu'il n'en a su que dire et qu'il n'a nullement compris ce qu'Aristote voulait dire. Car tous deux, avec ce « lors même, » font dire à Aristote que, *bien que* la poésie donne à ses personnages des noms d'individus, elle se propose, non pas ce qu'il y a de particulier dans ces individus, mais ce qui s'y trouve de général. Les paroles de Dacier, que je cite en note, le montrent clairement[1]. Sans doute, cela ne fait pas un sens absolument faux; mais ce n'est pas là non plus toute la pensée d'Aristote. Il ne dit pas seulement que la poésie peut tendre au général en dépit des noms empruntés à des individus; il dit que c'est par ces noms mêmes qu'elle tend au général, qui est son but[2]. J'étais donc en droit de dire que

1. « Aristote prévient une objection qu'on pouvoit lui faire sur la définition qu'il vient de donner d'une chose générale; car les ignorants n'auroient pas manqué de lui dire qu'Homère, par exemple, n'a point en vue d'écrire une action générale et universelle, mais une action particulière, puisqu'il raconte ce qu'ont fait de certains hommes, comme Achille, Agamemnon, Ulysse, etc., et que, par conséquent, il n'y a aucune différence entre Homère et un historien qui auroit écrit les actions d'Achille. Le Philosophe va au devant de cette objection, en faisant voir que les poëtes, c'est-à-dire les auteurs d'une tragédie ou d'un poëme épique, lors même qu'ils imposent les noms à leurs personnages, ne pensent en aucune manière à les faire parler véritablement, ce qu'ils seroient obligés de faire s'ils écrivoient les actions particulières et véritables d'un certain homme nommé Achille ou OEdipe; mais qu'ils se proposent de les faire parler et agir nécessairement ou vraisemblablement, c'est-à-dire de leur faire dire et faire tout ce que les hommes de ce même caractère devoient faire et dire en cet état, ou par nécessité ou au moins selon les règles de la vraisemblance; ce qui prouve incontestablement que ce sont des actions générales et universelles. »

M. Curtius ne dit rien autre chose dans sa remarque; seulement il a voulu encore montrer ce que c'était que le général et le particulier par des exemples, qui malheureusement ne prouvent pas aussi bien qu'il ait entendu le fond des choses. Car, d'après ces exemples, ce ne serait que des caractères personnifiés que le poëte ferait agir et parler; tandis que ce doivent être des personnes avec un caractère. (*Note de l'auteur.*)

2. Οὗ στοχάζεται, dans le texte. (*Trad.*)

ce n'est pas la même chose. Mais, si ce n'est pas la même chose, on retombe nécessairement sur la question : Comment y tend-elle? Et à cette question, les commentateurs ne répondent rien.

(N° XC, 11 *mars* 1768). — Comment la poésie y tend, dit Aristote, c'est ce que la comédie a rendu sensible depuis longtemps[1]. Il faut que je cite ici les traductions de Dacier et de Curtius, Dacier dit :

« C'est ce qui est déjà rendu sensible dans la comédie; car les poëtes comiques, après avoir dressé leur sujet sur la vraisemblance, imposent après cela à leurs personnages tels noms qu'il leur plaît, et n'imitent pas les poëtes satiriques, qui ne s'attachent qu'aux choses particulières. »

Et Curtius[2] :

« Dans la comédie, on l'a pu voir depuis longtemps. Car les poëtes comiques, après avoir dessiné le plan de leur fable d'après la vraisemblance, appliquent aux personnages des noms arbitraires, et ne se proposent pas, comme les auteurs d'ïambes, un type particulier pour but. »

Que trouve-t-on, dans ces traductions, de ce qu'Aristote a voulu dire ici principalement? Les deux traductions lui font dire seulement que les poëtes comiques ne faisaient pas comme les auteurs d'ïambes (poëtes satiriques), et ne se tenaient pas au particulier, mais tendaient au général avec leurs personnages, auxquels ils appliquaient des noms *arbitraires*, « tels noms qu'il leur plaît. » En admettant que l'expression d'Aristote (τὰ τυχόντα ὀνόματα) signifiât des noms de ce genre, qu'est-ce que les deux traducteurs ont fait du mot *ainsi* (οὕτω[3])? Est-ce que cet *ainsi* leur a paru

1. L'auteur rapporte dans son texte le texte suivant d'Aristote : Ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονε. Συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων, οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ἐπιτιθέασι, καὶ οὐχ, ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοί, περὶ τῶν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν.

2. Nous traduisons aussi fidèlement que nous le pouvons la traduction allemande de Curtius. (*Trad.*)

3. Nous croyons qu'ici Lessing exagère l'importance du mot οὕτω et en fausse le sens. Ce mot, à notre avis, signifie ici, comme en beaucoup d'autres endroits de la

dénué de sens? Et pourtant c'est ce mot qui dit tout ici : car, d'après ce mot, les poëtes comiques n'appliquaient pas seulement à leurs personnages des noms arbitraires, mais ils les leur appliquaient *ainsi*. Et comment, ainsi? De manière à tendre au général à l'aide de ces noms mêmes : c'est-à-dire au but « où vise la poésie en donnant les noms. » Mais comment cela se faisait-il? Qu'on me trouve un mot de cela dans les remarques de Dacier et de Curtius!

Sans plus de détours, cela se faisait comme je vais dire. La comédie donnait à ses personnages des noms qui, par leur étymologie et leur composition, et, en un mot, par leur signification, exprimaient le caractère de ces personnages : elle leur donnait des noms parlants, des noms qu'il suffisait d'entendre pour savoir aussitôt quelle espèce de gens étaient ceux qui les portaient. Je veux rapporter à ce sujet un passage de Donat, écrit à propos des premiers vers du premier acte des *Adelphes*.

« Les noms des personnages, dit-il, dans la comédie du moins, doivent être choisis avec méthode suivant l'étymologie. Car il est absurde, quand évidemment on invente l'argument comique[1], de donner à un personnage un nom qui ne lui con-

langue grecque, « après cela. » C'est ainsi que Dacier l'a traduit, avec raison, selon nous; et Lessing a tort de lui reprocher de l'avoir omis. Le sens de la phrase d'Aristote serait donc simplement celui-ci : « Les poëtes comiques commencent par concevoir d'une manière générale leurs caractères, sans avoir en vue de faire le portrait d'une personne particulière; et ce n'est qu'après cela qu'ils y ajoutent les noms les premiers venus; tant il est vrai qu'ils ne se proposent pas de désigner une personne particulière, comme Alcibiade, par exemple. » Et quant à la phrase que Lessing cite si souvent : οὗ στοχάζεται, etc., nous croyons qu'il faut l'entendre ainsi : « La poésie tend au général et elle y met des noms propres; » c'est-à-dire qu'elle fera, par exemple, le portrait d'un martyr chrétien et qu'elle l'appellera Polyeucte; celui d'une victime de la fatalité, et qu'elle l'appellera OEdipe. Nous n'avons pas l'intention de commenter cette théorie par rapport à la pratique du théâtre; mais il nous paraissait nécessaire de mettre les personnes qui n'entendent pas bien le grec en garde contre des erreurs que l'autorité de Lessing pourrait leur faire adopter sans examen. (*Trad.*)

1. Lessing cite encore ici le texte latin dans son texte sans en donner la traduction. Nous ne reproduirons pas le passage entier en latin, mais seulement les premières lignes, qui donnent lieu à une note de Lessing. Voici le texte latin : *Nomina personarum, in comœdiis duntaxat, habere debent rationem et ety-*

vient pas ou un rôle qui ne s'accorde pas avec son nom. De là vient qu'un esclave fidèle s'appelle *Parménon*; un esclave infidèle, *Syrus* ou *Géta*; un soldat, *Thrason* ou *Polémon*; un jeune homme, *Pamphile*; une matrone *Myrrhina*, un jeune serviteur, *Storax* à cause de son odeur, ou *Circus*, à cause de son goût pour le jeu ou de sa gesticulation; et autres noms semblables. C'est au contraire une grande faute au poëte de donner un nom en désaccord avec le caractère, à moins que ce ne soit par une antiphrase plaisante, comme Plaute donne à un usurier le nom de *Misargyridès*[1]. »

Si l'on veut s'en convaincre par d'autres exemples, on n'a qu'à examiner les noms des personnages dans Plaute et dans Térence. Comme toutes leurs pièces sont tirées du grec, les noms y sont aussi d'origine grecque. Or, ils ont toujours, par leur étymologie, quelque rapport à la condition, à la manière de penser, ou à quelque autre chose que ces personnages ont en commun avec d'autres individus, bien que nous ne puissions pas toujours en donner une étymologie claire et sûre.

Je ne veux pas m'arrêter sur une chose si connue; mais je ne puis m'empêcher de m'étonner que les commentateurs d'Aristote ne trouvent pas moyen de s'en souvenir, là où celui-ci y fait une allusion si incontestable. Car peut-on voir quelque chose de plus vrai, de plus clair que ce qu'Aristote dit, à savoir que la poésie, en distribuant les noms, a toujours en vue le général? Est-il rien de moins contestable que l'assertion suivante : « Cette intention s'est manifestée depuis longtemps dans la comédie parti-

mologiam. Etenim absurdum est, comicum aperte argumentum confingere : vel nomen personæ incongruum dare vel officium quod sit a nomine diversum. Lessing fait remarquer que la seconde période pourrait être faussement entendue, et, pour rendre le sens de Donat plus clair, il propose de lire, au lieu de *confingere, confingentem*, ou bien, au lieu de *vel nomen, et nomen*. C'est conformément au vœu de Lessing que nous avons traduit. (*Trad.*)

1. Parménon (celui qui reste auprès de son maître); Syrus, Géta (noms de peuples étrangers, par conséquent ennemis; ou peut-être lâches et prompts à la fuite); Thrason (l'audacieux); Polémon (le guerrier); Pamphilus (aimé de tous, ou, porté à aimer); Myrrhina (la parfumée); Storax (nom de plante, autrement *Styrax*); Circus (le cirque); Misargyridès (l'ennemi de l'argent). (*Trad.*)

culièrement[1] ? » Dès l'origine de la comédie, c'est-à-dire, dès que les auteurs d'ïambes se sont élevés du particulier au général et de la satire blessante à la comédie instructive, on a cherché à marquer cette intention de généralité par les noms mêmes. Le soldat fanfaron et lâche ne s'est pas appelé du nom de tel ou tel chef issu de telle ou telle race; il s'est appelé Pyrgopolinicès (capitaine Brise-Murailles[2]). Le misérable écornifleur qui le suivait, conduit par la bouche, ne s'est pas appelé du nom de tel ou tel pauvre diable de la ville; il s'est nommé Artotrogus (Ronge-pain[3]). Le jeune homme qui endettait son père par ses dépenses, et particulièrement pour les chevaux, ne s'appelait pas comme le fils de tel ou tel citoyen noble; il recevait le nom de Phidippidès (maître Épargne-coursiers[4]).

On pourrait objecter que ces noms significatifs pourraient bien être une invention de la comédie nouvelle, quand il fut sérieusement interdit aux poëtes de se servir de noms véritables; mais qu'Aristote n'a pas connu cette comédie nouvelle et, par conséquent, n'a pu l'avoir en vue dans ses règles. C'est ce que Hurd prétend[5]; mais cela est aussi faux que de dire que l'ancienne comédie grecque ne s'est servie que de noms véritables. Même dans les pièces dont le principal, l'unique dessein était d'attirer le ridicule ou l'odieux sur un personnage connu; presque tous les noms, à l'exception de celui de ce personnage,

1. Lessing dit cela en grec, avec les termes d'Aristote. (*Trad.*)

2. Personnage du *Miles gloriosus* de Plaute. — L'interprétation du nom est traduite de Lessing. (*Trad.*)

3. *Idem.*

4. Personnage des *Nuées* d'Aristophane. Lessing n'explique pas complétement l'étymologie de ce nom, qui est fort comiquement exposée dans la pièce grecque, sc. 1re. M. Eug. Fallex (*Théâtre d'Aristophane*, scènes trad. en vers) trouve l'ingénieuse expression d' « Écuyer-économe. » (*Trad.*)

5. Dans son traité des *Différents domaines du drame.* (*N. de l'aut.*). — Ici Lessing fait une citation de cet auteur anglais, laquelle donne occasion à une note un peu longue, où notre savant critique prouve qu'Aristote a dû connaître la comédie nouvelle. Sans reproduire cette note, nous la signalons à l'attention des personnes qui s'occupent de l'histoire de la littérature grecque. (*Trad.*)

étaient d'invention pure et imaginés par rapport à la condition et au caractère des personnages de la comédie.

(N° XCI, 15 *mars* 1768.) — Et même les noms véritables, pourrait-on ajouter, se rapportaient souvent plus au général qu'au particulier. Sous le nom de Socrate, Aristophane se proposait d'attirer le ridicule et la défiance, non pas sur le seul Socrate, mais sur tous les sophistes qui se mêlaient de l'éducation de la jeunesse. Son sujet était le sophiste dangereux; et s'il le nommait Socrate, c'est que Socrate était décrié à ce titre. De là une multitude de traits qui n'atteignaient pas Socrate; si bien que celui-ci put se lever hardiment de sa place au théâtre, pour s'offrir à la comparaison. Mais ce serait bien méconnaître l'essence de la comédie, que de prendre ces traits qui ne portent pas pour des calomnies capricieuses, et de ne pas les reconnaître pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire, pour un développement du caractère, qui se trouve ainsi élevé de l'individuel au général.

Qu'on nous permette ici de dire, touchant l'emploi des noms véritables dans la comédie grecque, différentes choses qui n'ont pas encore été débrouillées par les érudits autant que le sujet le mérite[1]... Mais il ne faut pas que je tombe d'une digression dans une autre.

Je n'ai plus qu'à faire l'application de ce que j'ai dit aux noms véritables employés dans la tragédie. De même que le Socrate d'Aristophane ne représentait ni ne devait représenter l'individu de ce nom; de même que cet idéal personnifié d'une philosophie vaine et dangereuse portait le

1. Nous retranchons ici un passage que Lessing a jugé lui-même. Ce n'est en effet qu'une digression entée sur une digression. Celle-ci se compose d'ailleurs de plusieurs points, dont chacun donne lieu à une note érudite. Si nous ajoutions nos éclaircissements à ces notes, où serait le terme? Les points qu'il indique dans son texte et qu'il développe dans ses notes sont les suivants : 1° L'usage des noms véritables n'a nullement été général dans l'ancienne comédie; 2° Certains poëtes seulement, et dans certaines occasions, se l'étaient permis; 3° Il n'y a donc pas là un caractère distinctif de l'ancienne comédie; 4° Même après la loi qui interdit de désigner des personnages par leur nom, il y eut des infractions à cette loi, et Ménandre notamment se permit de jouer diverses personnes sous leur vrai nom. (*Trad.*)

nom de Socrate uniquement parce que Socrate était connu et qu'on voulait le faire connaître encore davantage pour un trompeur et un séducteur de ce genre; de même que le poëte s'était déterminé dans le choix de ce nom uniquement par l'idée de la profession et du caractère qu'on associait et qu'il voulait qu'on associât davantage encore au nom de Socrate : de même la cause qui fait que le poëte tragique donne à ses personnages les noms de Caton, de Régulus et de Brutus, est simplement l'idée du caractère que nous avons l'habitude de joindre à ces noms-là. Si le poëte introduit sur la scène un Régulus, un Brutus, ce n'est pas pour nous faire connaître les aventures réelles de ces personnages; ce n'est pas pour en rajeunir la mémoire; mais pour nous entretenir des aventures qui peuvent et doivent arriver à des hommes de ce caractère en général. Il est bien vrai que c'est de l'histoire réelle de leur vie que nous avons déduit leur caractère; mais il ne s'ensuit pas que leur caractère nous ramènerait aussi nécessairement aux faits de leur vie : il peut très-souvent nous conduire par une voie beaucoup plus courte et plus naturelle à des faits tout différents, avec lesquels les faits réels n'ont rien de commun, si ce n'est d'être sortis de la même source : mais depuis, ils ont fait comme un ruisseau qui forme des méandres inextricables et coule sur des terrains où la transparence de ses eaux s'altère. Dans ce cas, le poëte préfèrera décidément aux faits réels ceux que son imagination lui a présentés; mais il n'en laissera pas moins aux personnages leur nom véritable. Et cela par deux raisons : d'abord, parce que nous sommes déjà accoutumés à concevoir sous ces noms un caractère tel que celui qu'il nous représente dans sa généralité; ensuite parce que des noms réels semblent impliquer aussi des événements réels, et que tout ce qui est arrivé est plus croyable que ce qui n'est pas arrivé. La première raison découle de la suite des idées d'Aristote prises dans leur ensemble; elle est au fond des choses, et Aristote n'avait pas besoin de s'y arrêter plus longtemps; mais il s'est

arrêté sur la seconde, comme sur une raison subsidiaire et venue d'une autre source. Mais celle-ci ne se trouve pas maintenant sur mon chemin, et les commentateurs en général l'ont moins mal entendue que la première.

Et maintenant, pour revenir à l'assertion de Diderot : si je puis me flatter d'avoir bien interprété la doctrine d'Aristote, je puis me flatter aussi d'avoir prouvé par mon interprétation que la chose en elle-même ne saurait être autrement qu'Aristote ne l'enseigne. Les caractères, dans la tragédie, doivent être tout aussi généraux que dans la comédie. La distinction que fait Diderot est fausse ; ou il faut qu'il ait entendu tout autre chose qu'Aristote en parlant de la généralité d'un caractère.

(N° XCII, 18 *mars* 1768). — Et pourquoi la seconde supposition ne serait-elle pas la vraie? Je trouve du moins un second critique, excellent aussi, qui s'exprime presque comme Diderot; qui paraît, à peu près comme lui, contredire Aristote, et qui cependant le contredit si peu, que nul critique, à mon avis, n'a répandu plus de lumière sur ce sujet.

C'est le commentateur anglais de l'*Art poétique* d'Horace, Hurd, un de ces écrivains qu'on ne s'empresse guère de nous faire connaître par des traductions. Mais si je fais ici son éloge, ce n'est pas pour qu'on se hâte de le traduire. S'il ne s'est pas encore trouvé un Allemand capable de ce travail, peut-être n'y aurait-il pas non plus chez nous beaucoup de personnes capables de le lire. Ainsi, que nos gens d'études, traducteurs zélés, ne se hâtent pas trop de voir dans mes paroles un signal adressé à leur plume toujours prête.

Hurd a joint à son commentaire une dissertation sur *les différents domaines du drame*. Il croyait avoir remarqué que jusqu'alors on ne s'était soucié que des lois générales de ce genre poétique, sans fixer les limites de ses différentes espèces. Et cependant ceci était nécessaire pour juger équitablement des mérites propres à chacune de ces espèces. Il commence donc par déterminer l'objet du drame

en général et ceux de ses trois espèces, la tragédie, la comédie, et la farce : ce sont les espèces qui se présentent à nos yeux. Ensuite il déduit de cet objet général et de ces objets particuliers les qualités qui sont communes à toutes les espèces et celles qui les distinguent entre elles.

Relativement à la comédie et à la tragédie, il trouve cette différence entre autres, qu'une aventure vraie va mieux à la tragédie et une supposée à la comédie. Puis il continue :

« Ces deux genres dramatiques montrent la même différence de génie dans le dessein de leurs caractères. La comédie présente toujours des caractères généraux; la tragédie, des caractères particuliers. L'*Avare* de Molière n'est pas tant la peinture d'un homme convoiteux que de la convoitise même. D'autre part, le Néron de Racine n'est pas la peinture de la cruauté, mais d'un homme cruel[1]. »

Le raisonnement de Hurd paraît être le suivant. Si la tragédie demande une aventure vraie, il faut aussi que ses caractères soient vrais, c'est-à-dire, qu'ils soient conçus tels qu'ils existent réellement dans les individus; si au contraire la comédie peut se contenter d'aventures imaginées, si ses combinaisons vraisemblables, où les caractères peuvent se montrer sous toutes leurs faces, sont préférables à des aventures vraies, qui ne leur offrent pas un jeu aussi libre, il s'ensuit que ses caractères peuvent et doivent être plus généraux qu'ils ne se trouvent dans la nature; au point de vue de la généralité même, notre imagination communique aux choses une sorte d'existence qui est à l'existence réelle du particulier comme le vraisemblable est au vrai.

Je ne veux pas rechercher pour le moment si cette manière de raisonner n'est pas un cercle vicieux : je veux accepter la conclusion telle qu'elle se présente, en opposition apparente avec la doctrine d'Aristote. Mais, comme je

1. Ce passage est cité en anglais dans le texte, puis traduit en allemand par l'auteur. (*Trad.*)

l'ai dit, ce n'est qu'une apparence, ainsi que le prouve la suite des explications de Hurd.

« Il sera bon, dit-il, de prévenir une double erreur, que le principe énoncé ici pourrait favoriser en apparence.

« La première concerne la tragédie. J'ai dit qu'elle expose des caractères particuliers. J'entends par là qu'ils sont plus particuliers que ceux de la comédie. Cela signifie que le dessein de la tragédie ne demande ni ne permet que le poëte rassemble autant de ces traits caractéristiques propres à peindre les mœurs, que le fait la comédie. Car, dans la tragédie, on ne montre du caractère que ce qui est nécessaire au développement de l'action. Dans la comédie au contraire, on recherche et l'on représente tous les traits qui distinguent ordinairement le caractère.

« C'est à peu près comme dans la peinture de portraits. Quand un grand maître se propose de peindre une physionomie individuelle, il reproduit tous les linéaments qu'il trouve dans son modèle, et ne cherche la ressemblance avec les physionomies du même genre qu'autant qu'il peut le faire sans altérer en rien les traits individuels. Mais si le même artiste se propose de peindre une tête d'étude, il cherche à y rassembler tous les traits, tous les moyens d'expression qu'il a remarqués dans des têtes de même genre, et qui lui ont paru les plus propres à rendre l'idée qu'il a dans l'esprit et qu'il veut représenter.

« Telle est la différence qu'on observe dans les peintures des deux genres dramatiques. On voit donc que quand j'appelle particulier le caractère tragique, je veux dire seulement qu'il représente moins que le caractère comique l'espèce à laquelle il appartient; et non pas que la partie du caractère, quelle qu'elle soit, qu'on juge bon de montrer, ne doit pas être dessinée en vue de la généralité : car j'ai soutenu et développé précisément le contraire dans un autre endroit[1].

1. A propos de ces vers de l'*Art poétique* d'Horace :

Respicere exemplar vitæ morumque jubebo
Doctum imitatorem, et veras hinc ducere voces;

où le commentateur montre que la vérité dont Horace parle ici doit s'entendre d'une expression calculée d'après la nature générale des choses ; et que le faux serait ce qui se rapporte au cas particulier qu'on a devant les yeux, sans s'accorder avec la nature générale dont il est question. (*Note de l'auteur.*)

« En second lieu, pour ce qui regarde la comédie, j'ai dit qu'elle doit présenter des caractères généraux, et j'ai cité pour exemple l'*Avare* de Molière, qui répond plus à l'idée de l'avarice qu'à celle d'un avare réel. Mais ici non plus, on ne doit pas prendre mon langage à la rigueur. Molière me semble fautif dans cet exemple même; et cependant, avec les explications nécessaires, cet exemple ne sera pas trop mal choisi pour faire saisir ma pensée.

« La scène comique se proposant de peindre des caractères, la meilleure manière d'atteindre ce but est, ce me semble, de rendre ces caractères aussi généraux que possible. Car puisque de cette manière le personnage représenté dans la pièce se trouve, pour ainsi dire, le représentant de tous les caractères de ce genre, le goût que nous avons pour la vérité peut y trouver une pleine satisfaction. Mais cette généralité ne doit pas s'étendre jusqu'à l'idée que nous concevons des effets possibles du caractère considéré d'une manière abstraite; elle doit se restreindre aux manifestations réelles de son énergie, telles que l'expérience peut les justifier et qu'on peut les rencontrer dans la vie ordinaire. C'est en quoi Molière et Plaute avant lui ont fait une faute. Au lieu du portrait d'un avare, ils nous ont fait une peinture chimérique et repoussante de la passion de l'avarice. Je l'appelle une peinture chimérique, parce qu'elle n'a pas de modèle dans la nature. Je la nomme repoussante, parce qu'étant la représentation d'une seule passion sans mélange, elle n'offre pas ces alternatives de lumière et d'ombre, dont l'habile distribution pouvait seul lui communiquer l'énergie et la vie. Ces lumières et ces ombres ne sont autre chose que le mélange de plusieurs passions, qui, combinées avec la principale, ou passion dominante, composent le caractère humain; et ce mélange doit se trouver dans toute peinture dramatique des mœurs, parce qu'il est convenu que le drame a pour objet principal de représenter la vie réelle. Mais la passion dominante doit être dessinée d'une manière aussi générale que le permettra la lutte qu'elle soutient dans la nature avec d'autres passions, afin que le caractère à représenter se marque avec d'autant plus de force.

(N° XCIII, 22 *mars* 1768). « Tout ceci s'explique encore très-bien par la comparaison avec la peinture. Dans les portraits *caractéristiques* (comme nous pouvons appeler ceux où l'on veut donner une image du moral), l'artiste, s'il a un peu de

talent, ne travaillera pas sur l'idée abstraite d'une simple possibilité. Tout ce qu'il se propose de montrer, c'est qu'une certaine qualité est dominante : il la marque donc fortement, par les traits qui manifestent de la manière la plus sensible les effets de cette passion. Et quand il l'a fait, nous pouvons dire d'un pareil portrait, d'après la manière commune de parler, ou, si l'on veut, par manière de compliment, qu'il nous fait voir non pas tant l'homme que la passion. C'est ainsi que les anciens ont dit de la fameuse statue d'Apollodore par Silanion, qu'elle ne représentait pas tant Apollodore en colère que la passion même de la colère[1]. Mais on doit simplement entendre par là qu'il a bien représenté les traits principaux de la passion qu'il avait en vue. Car, pour le reste, il traite son sujet comme il aurait traité tout autre sujet : c'est-à-dire qu'il n'oublie pas les qualités accessoires du modèle, et qu'il tient compte des proportions et des rapports généraux qu'on s'attend à trouver dans une figure humaine. Et c'est là représenter la nature, qui ne nous présente pas un seul exemple d'un homme purement et simplement transformé en une passion unique. Il n'y aurait pas de métamorphose plus étrange et plus incroyable. Et cependant on voit des portraits exécutés dans ce goût faire l'admiration des badauds. Quand ceux-ci trouvent, dans une galerie de tableaux, le portrait d'un avare, par exemple (car c'est ce qu'on rencontre le plus fréquemment en ce genre); si tous les muscles sont tendus, tous les traits contournés et surchargés pour exprimer cette idée; soyez sûr que mes badauds ne manqueront pas d'en témoigner leur satisfaction et leur admiration... D'après cette idée du beau, le livre de Le Brun sur l'*Expression des passions* serait une galerie d'excellents portraits moraux; et les *Caractères* de Théophraste devraient l'emporter de beaucoup sur les peintures de Térence au point de vue dramatique.

« A coup sûr, le premier jugement ferait rire un artiste; quant au second, je crains bien qu'il n'y ait des gens qui ne le

1. *Non hominem ex ære fecit, sed iracundiam*. Plinius, XXXIV, 8. (*N. de l'aut.*) — Le passage cité se trouve au chap. 19 dans certaines éditions. Pline y dit que Silanion fit une statue en bronze d'Apollodore, sculpteur lui-même. Ce dernier artiste était, ajoute-t-il, toujours mécontent de ses œuvres, et brisait souvent des statues achevées : c'est dans un de ces moments que Silanion l'a représenté. — Silanion était contemporain de Lysippe, et, par conséquent, d'Alexandre le Grand. (*Trad.*)

trouvent pas aussi étrange, à en juger par la manière de quelques-uns de nos meilleurs auteurs comiques et par le succès que des pièces de ce genre ont généralement obtenu. On en trouverait des exemples presque dans toutes les comédies de caractère. Mais veut-on voir un exemple éclatant de l'erreur qui consiste à représenter les mœurs dans le drame d'après des idées abstraites? Qu'on lise la comédie de Ben Johnson intitulée *Chacun hors de son caractère*[1], qui a la prétention d'être

1. Ben Johnson a écrit deux comédies dont le titre renferme le mot *humour :* l'une est intitulée : *Every man in is humour* (« Chacun dans son caractère »); et l'autre : *Every man out of his humour* (« Chacun hors de son caractère »). Le mot *humour* avait pris faveur de son temps, et l'on en abusait de la façon la plus ridicule. B. Johnson en signale à la fois l'abus et le vrai sens dans le passage suivant :

« Quand certaines dispositions du tempérament possèdent un homme au point « d'entraîner ses sentiments, ses pensées, toutes ses facultés à prendre la direction « qu'elles leur impriment, cela peut s'appeler véritablement un caractère (*a humour*). Mais quoi? un drôle, en portant des plumes bariolées et un câble à son « chapeau, une fraise à triple étage, trois pieds de rubans à ses souliers, et un « nœud à la suisse sur des jarretières à la française, se donnera par là un *caractère!* Ah! c'est quelque chose de plus que le comble du ridicule! »

Les deux comédies de Johnson sont donc des pièces très-importantes pour l'histoire de l'*humour*, et la dernière encore plus que la première. L'*humour*, que nous regardons maintenant comme l'attribut propre des Anglais, n'était alors chez eux en grande partie qu'une affectation; et c'est surtout pour tourner cette affectation en ridicule, que Johnson a peint l'*humour*. A regarder la chose de près, ce n'était que l'*humour* affecté, et non le vrai, qui pouvait être un sujet de comédie. Car qu'est-ce qui est une faiblesse commune de l'humanité, faiblesse digne de raillerie ou de châtiment, selon les moyens qu'elle emploie? C'est seulement le désir de se distinguer des autres et de se faire remarquer par quelque chose de singulier. Mais les singularités qui viennent de la nature même ou d'une habitude transformée en une seconde nature, sont quelque chose de trop spécial pour pouvoir convenir au dessein général et philosophique du drame. Ainsi l'exagération de l'*humour* qu'on voit dans beaucoup de pièces anglaises, pouvait en faire l'originalité, mais non le mérite. Il est certain que dans le drame antique il n'y a pas trace d'*humour*. Les poëtes de l'antiquité avaient le talent d'individualiser leurs personnages sans *humour :* oui, les poëtes de l'antiquité en général. Ce n'est pas que les historiens et les orateurs de l'antiquité ne nous donnent des exemples d'*humour;* mais c'est quand la vérité historique, ou l'éclaircissement d'un certain fait exige cette peinture exacte du particulier (καθ'ἕκαστον). J'en ai rassemblé des exemples avec soin, et je voudrais pouvoir les mettre en ordre, ne fût-ce que pour redresser une erreur qui est assez répandue. Nous traduisons maintenant presque toujours *humour* par *laune*, et je crois bien avoir sur la conscience de l'avoir traduit ainsi le premier. En cela, j'ai très-mal fait, et je souhaiterais qu'on ne m'eût pas imité. Car, je crois pouvoir démontrer victorieusement que *humour* et *laune* expriment des choses très-différentes et, en un certain sens, tout à fait opposées. La *laune* (humeur variable) peut devenir de l'*humour;* mais, hors de ce cas unique, l'*humour* n'est jamais la *laune*. J'aurais dû rechercher l'étymologie de notre mot allemand, et en peser plus exactement l'acception usuelle. Je me suis

une comédie de caractère, et qui en réalité n'est qu'une peinture peu naturelle et *dure* (comme disent les peintres) d'un groupe de singularités bizarres, dont le modèle ne se trouve nulle part dans la vie réelle. Cependant cette pièce a toujours eu des admirateurs, et il faut bien que Randolph en ait été particulièment charmé, puisqu'il paraît l'avoir imitée de très-près dans son *Miroir des Muses*.

« Nous devons faire remarquer qu'en ceci, comme dans toutes les autres qualités plus essentielles encore du drame, Shakespeare est un modèle accompli. Si vous lisez attentivement ses comédies à ce point de vue, vous trouverez que ses caractères, tout fortement dessinés qu'ils sont, s'expriment, dans la plus grande partie du rôle, absolument comme les autres, et que leurs qualités dominantes ne se montrent que par occasion, quand les circonstances les amènent à se manifester naturellement. Cette perfection exceptionnelle de ses comédies vient de ce qu'il copiait fidèlement la nature : son génie actif et ardent était attentif à tout ce qui pouvait lui servir dans le développement de ses scènes. Au contraire, les petits écrivains moins bien doués se laissent égarer par l'imitation : ils sont pressés d'arriver au but; ils ne perdent pas de vue un seul moment ce but unique; et toujours préoccupés, inquiets de leur caractère favori, ils le maintiennent constamment en jeu, sans lui laisser de relâche. Comment qualifier cette tension maladroite de leur esprit? Ils traitent les personnages de leur pièce comme certains plaisants traitent les personnes de leur connaissance, à qui ils font tant de politesses, que celles-ci ne

trop empressé de conclure que le mot *laune* traduisant le français *humeur*, il pouvait aussi traduire l'anglais *humour* : les Français eux-mêmes ne peuvent pas rendre *humour* par *humeur*.

Des deux pièces de Johnson, que j'ai citées, la première est beaucoup moins entachée que la seconde du défaut relevé par Hurd. L'*humour* qu'on remarque dans les personnages de la première n'est ni tellement individuel, ni tellement exagéré, qu'il ne puisse s'accommoder avec la nature ordinaire ; tous les personnages sont d'ailleurs assez bien liés à une action qui n'a rien d'étrange. Au contraire, dans la seconde pièce, *Every man out of his humour*, il n'y a, pour ainsi dire, pas trace de fable dramatique; une multitude d'extravagants étranges se succède, on ne sait comment, ni pourquoi; et leur dialogue est à tout moment interrompu par deux amis de l'auteur, qui paraissent sur la scène, sous le nom de *Grex*, pour présenter des considérations sur les caractères des personnages et sur la manière dont le poëte les a traités. Le titre *out of his humour* (hors de son caractère ou de son *humour*) indique que tous les personnages sont amenés à des situations, où ils se trouvent fatigués et ennuyés de leur propre *humour*. (*N. de l'auteur.*)

peuvent plus prendre part à la conversation générale, et se voient forcées de passer le temps en courbettes et en grimaces, au grand divertissement de la galerie. »

(N° XCIV, 25 *mars* 1768). — En voilà assez sur la généralité des caractères comiques et sur les limites de cette généralité d'après Hurd... Cependant il sera encore nécessaire de citer le second passage, où il se flatte d'avoir expliqué dans quelle mesure la généralité convient aux caractères tragiques, lors même qu'ils seraient simplement particuliers. Ce n'est donc qu'après cela que nous pourrons donner nos conclusions générales, à savoir si Hurd est d'accord avec Diderot et tous deux avec Aristote.

« Dans la poésie, dit-il, on appelle vérité une expression calculée d'après la nature générale des choses; et fausseté une expression qui convient, il est vrai, au cas particulier dont il s'agit, mais non à la nature générale. Pour atteindre à cette vérité de l'expression dans la poésie dramatique, Horace recommande deux choses : premièrement, d'étudier avec soin la philosophie socratique[1]; secondement, d'acquérir une connaissance exacte de la vie humaine. D'une part, c'est le mérite propre de l'école socratique de « se rapprocher de la vie « réelle[2]; » de l'autre, la connaissance de la vie communiquera à l'imitation dramatique une vérité plus générale. Pour s'en convaincre, il suffit de considérer que, dans les œuvres d'imitation, le scrupule de la vérité peut être poussé trop loin, et cela de deux façons. Car l'artiste, en voulant suivre la nature, peut s'appliquer avec un excès d'exactitude à reproduire toutes les particularités de son modèle, et manquer ainsi l'expression de l'idée générale de l'espèce. Ou bien, en s'efforçant de représenter cette idée générale, il peut la composer d'un trop grand nombre de faits pris dans la vie réelle, et vouloir embrasser cette idée dans toute son étendue, au lieu de se borner à la simple notion qui s'en forme d'elle-même dans

1. *Art poétique*, v. 310, 317, 318. (*Note de l'auteur.*)
2. *Ad veritatem vitæ propius accedere*. Cic. *de Orat.* L. I, c. 51 (*N. de l'auteur.*) — Ces mots sont bien de Cicéron, mais, dans ce passage, il ne désigne pas particulièrement l'école socratique. (*Trad.*)

notre esprit. Ce dernier défaut est celui qu'on a communément à reprocher aux peintres de l'école des Pays-Bas, qui prennent pour modèle la nature réelle, et non, comme les Italiens, l'idéal de la beauté conçu par l'esprit[1]. Le premier reproche peut encore s'adresser aux peintres néerlandais, qui aiment mieux prendre pour modèle une nature particulière, étrange et grotesque, que la nature la plus générale et la plus gracieuse.

« Nous voyons donc que le poëte, en s'éloignant de la vérité individuelle et particulière, imite d'autant plus fidèlement la vérité générale. On peut répondre par là au reproche subtil que Platon avait imaginé contre la poésie, et qu'il paraissait assez content d'avoir trouvé; savoir, que l'imitation poétique ne peut nous montrer la vérité que de très-loin. « Car l'expres-« sion poétique, dit le philosophe, est l'image des conceptions « du poëte; les conceptions du poëte sont l'image des choses; « et les choses sont l'image du modèle original, qui réside dans « l'entendement divin. Par conséquent, l'expression poétique « n'est que l'image de l'image d'une image, et ne nous transmet « la vérité initiale, pour ainsi dire, que de troisième main[2]. » Mais tout ce raisonnement tombe aussitôt que l'on comprend bien et qu'on applique avec soin la règle dont j'ai parlé. Car, dès que le poëte sépare de l'essence du caractère tout ce qui est le propre de l'individu, sa conception franchit, pour ainsi dire, tous les objets intermédiaires et s'élève, autant que possible, jusqu'à l'original divin, et devient ici l'image immédiate de la vérité. On comprend par là le sens de cet éloge singulier que l'auteur de la *Poétique* accorde à la poésie, à savoir que, comparée à l'histoire, elle est la plus grave et la plus philosophique des deux études. La raison de cet éloge, qui est exprimée aussitôt après, devient en même temps très-claire : « C'est que la poésie « exprime de préférence les choses générales, et l'histoire les « choses particulières[3]. » Cela explique encore une différence essentielle qu'on remarque, dit-on, entre les deux grands rivaux de la scène grecque. Quand on disait à Sophocle que ses

1. Selon la règle des anciens « Nec enim Phidias, cum faceret Jovis formam aut Minervæ, contemplabatur aliquem ex quo similitudinem duceret : sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quædam, quam intuens in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. » (Cic. *Or.* 2.) — (*N. de l'auteur.*)

2. Plato, *de Rep.*, l. X. — (*N. de l'aut.*). — Ce passage est un résumé de l'opinion de Platon, plutôt qu'une citation exacte. (*Trad.*)

3. Nous traduisons les paroles d'Aristote, qui sont en grec dans le texte. (*Trad.*)

caractères manquaient de vérité, il répondait « qu'il peignait les hommes tels qu'ils devraient être, et qu'Euripide les peignait comme ils sont[1]. » Voici le sens de ces paroles : Sophocle, qui avait vécu davantage avec les hommes, avait élargi la conception étroite qui naît de l'observation de caractères individuels et en avait fait une idée complète de l'espèce ; au contraire, le philosophe Euripide, qui avait passé la plus grande partie de sa vie dans l'Académie, et qui voulait voir les hommes sans sortir de ce lieu, arrêta trop son regard sur le particulier, sur des personnes réelles, absorba l'espèce dans l'individu, et par conséquent peignit des caractères naturels et vrais d'après les modèles qu'il avait sous les yeux ; mais parfois aussi ses peintures manquaient de cette ressemblance plus haute, de cette ressemblance générale, qui est nécessaire pour l'achèvement de la vérité historique[2].

« Il se présente ici une objection que nous ne devons pas passer sous silence. On pourrait dire « que la spéculation philosophique devrait porter l'esprit d'un homme vers l'abstrait et le général, plutôt que le limiter au particulier ; que cette dernière manière de penser est un défaut qui vient du petit nombre des objets que l'on considère ; et qu'on peut remédier à ce défaut non-seulement en observant un plus grand nombre d'individus, ce qui compose la science du monde ; mais encore en méditant sur la nature générale des hommes, qui se trouve décrite dans les livres des bons moralistes. Car les auteurs de ces livres n'ont formé leur idée de la nature humaine en général qu'au moyen d'une expérience étendue (soit la leur

1. Arist., *Poét.*, c. XXV. (*Note de l'auteur.*)

2. Cette explication est bien préférable à celle que Dacier donne du passage d'Aristote. D'après les termes de la traduction, Dacier paraît dire la même chose que Hurd : « Que Sophocle faisoit ses héros comme ils devoient être et qu'Euripide les faisoit comme ils étoient. » Mais au fond, il l'entend dans un sens tout différent. Par ces mots : « comme ils devraient être, » Hurd comprend l'idée générale et abstraite que le poëte doit chercher à exprimer dans ses personnages, de préférence à leurs qualités individuelles. Quant à Dacier, il entend par là une plus haute perfection morale, où l'homme est capable d'atteindre, bien qu'il y atteigne rarement ; et c'est cette perfection que, selon lui, Sophocle a donnée plus souvent à ses personnages. « Sophocle, dit-il, tâchoit de rendre ses imitations parfaites en suivant toujours bien plus ce qu'une belle nature étoit capable de faire, que ce qu'elle faisoit. » Mais cette plus haute perfection morale n'appartient pas précisément à l'idée générale, elle est attachée à l'individu et non au genre, et le poëte qui la communique à ses personnages peint, tout au contraire, bien plus dans la manière d'Euripide, que dans celle de Sophocle. Pour développer cette observation, une note n'est pas suffisante. (*Note de l'auteur.*)

propre, soit celle des autres), sans laquelle leurs livres n'auraient aucune valeur. » — Voici, ce me semble, la réponse à cette objection. En méditant sur la nature générale de l'homme, le philosophe apprend comment doit être conçue une action qui est le résultat de la prépondérance de certaines inclinations et de certaines qualités : c'est-à-dire qu'il apprend quelle conduite en général suppose le caractère allégué. Mais savoir clairement et sûrement distinguer de quelle manière et dans quel degré tel ou tel caractère se développera vraisemblablement en telles ou telles circonstances, c'est ce qu'on ne peut apprendre que par la connaissance du monde. Pourrait-on surprendre beaucoup d'exemples d'ignorance en ce genre chez un poëte tel qu'Euripide? C'est ce qu'on ne peut guère admettre, et s'il s'en trouve quelques-uns dans les pièces de cet auteur qui nous sont restées, ils ne sont pas assez frappants pour sauter aux yeux du premier venu des lecteurs. Ce sont des délicatesses qui ne peuvent être senties que par le vrai critique; et même celui-ci peut bien, à une pareille distance et faute de bien connaître les mœurs grecques, prendre pour un défaut ce qui au fond est une beauté. Ce serait donc une entreprise très-périlleuse que de vouloir indiquer les passages d'Euripide qu'Aristote a jugés entachés de ce défaut. Cependant je veux essayer d'en citer un qui peut du moins servir à éclaircir mon sentiment, quand même ma critique ne serait pas d'une justesse irréprochable.

(N° XCV, 29 *mars* 1768). — « On connaît le sujet de l'*Électre* d'Euripide. Le poëte avait à peindre, dans le caractère de cette princesse, une femme vertueuse, mais pleine d'orgueil et de haine, aigrie par la dureté avec laquelle on l'avait traitée, et poussée par des mobiles encore plus pressants à venger la mort de son père. Des sentiments si violents seront toujours prêts à éclater. C'est ce que le philosophe peut bien imaginer sans sortir de son coin. Electre, se dira-t-il, doit manifester son ressentiment à la première occasion, et souhaitera de pouvoir hâter l'accomplissement de son idée fixe. Mais jusqu'à quel degré ce ressentiment peut-il monter? C'est-à-dire, dans quelle mesure Electre peut-elle exprimer son désir de vengeance, sans qu'un homme qui connaît l'espèce humaine et les effets des passions, puisse s'écrier : « Cela est invraisemblable? » Pour déterminer cette mesure, la théorie abstraite sera de peu d'utilité. D'autre part, une connaissance médiocre de la vie

réelle ne suffit pas non plus. On peut avoir remarqué une foule d'exemples qui paraissent justifier le poëte, s'il pousse l'expression d'un pareil ressentiment jusqu'à la dernière limite. Peut-être même l'histoire fournirait-elle des exemples d'une colère vertueuse poussée plus loin encore qu'Euripide ne fait aller celle de son héroïne. Quelles sont donc les vraies limites, et comment les déterminer? On ne peut le faire qu'en remarquant le plus possible les effets qu'un tel ressentiment peut produire ordinairement, dans la vie réelle, sur des caractères de ce genre et dans de telles circonstances. Autant la connaissance qu'on a des faits sera différente, autant le sera aussi la manière de représenter le personnage. Et maintenant, voyons comment le caractère proposé a été réellement traité par Euripide.

Dans la belle scène qui se passe entre Electre et Oreste, avant qu'Électre sache qu'il est son frère, la conversation tombe naturellement sur les malheurs d'Électre et sur Clytemnestre, l'auteur de ses maux, ainsi que sur l'espérance entretenue par Électre d'être affranchie de tant d'épreuves par Oreste. Le dialogue se poursuit en ces termes :

Or. Et Oreste? Supposé qu'il revînt à Argos...

Él. A quoi bon cette question, puisque, selon toute apparence, il ne reviendra jamais?

Or. Mais supposé qu'il revînt! Que devrait-il faire pour venger la mort de son père?

Él. Oser ce que les ennemis de son père ont osé contre lui.

Or. Aurais-tu le courage de t'unir à lui pour tuer ta mère?

Él. Oui, de la frapper avec le même fer dont elle a frappé mon père!

Or. Et dois-je annoncer cela à ton frère, comme ton dernier mot?

Él. Que je tue ma mère, ou que je meure!

« Le grec est encore plus fort[1] : « Que je meure, pourvu que je répande le sang de ma mère! »

« Eh bien, l'on ne peut pas dire que les dernières paroles soient absolument contraires à la nature. Sans doute, il s'est présenté assez d'exemples où, dans la même situation, la passion de la vengeance a pu s'exprimer avec la même vivacité. Cependant, à ce que je crois, la dureté de cette expression ne saurait manquer de nous choquer un peu. Au moins, Sophocle

1. V. 281. Cité en grec dans le texte par l'auteur. (*Trad.*)

n'a pas jugé à propos d'aller aussi loin. Chez lui, Électre, dans les mêmes circonstances, dit seulement :

« Maintenant, à toi l'exécution ! Mais si j'étais restée seule, crois-moi : de deux choses l'une, ou je me serais affranchie avec honneur, ou je serais morte glorieusement[1] ! »

« Eh bien, Sophocle n'a-t-il pas mieux représenté la vérité qu'Euripide, en ce qu'il en a conçu l'idée d'après les enseignements d'une expérience étendue, c'est-à-dire, d'après la connaissance de la nature humaine en général? C'est ce que je laisse à juger à ceux qui en sont capables. Si Sophocle a l'avantage, la raison n'en peut être que celle que j'ai dite : à savoir que « Sophocle a dessiné ses caractères tels qu'il a cru « qu'ils devaient être après avoir observé un nombre infini « d'exemples du même genre; et Euripide les a représentés tels « qu'il avait reconnu qu'ils étaient réellement dans la sphère « plus étroite de ses observations. »

Parfait ! — Sans parler du dessein dans lequel j'ai cité ces longs passages de Hurd, ils contiennent assurément assez de fines remarques, pour que le lecteur me dispense de m'excuser de ces longues citations. Je crains seulement qu'il n'ait perdu de vue mon dessein même. Le voici. C'était de montrer que Hurd, ainsi que Diderot, donne en partage à la tragédie des caractères particuliers et à la comédie des caractères généraux; et que néanmoins il n'entend pas pour cela contredire Aristote, qui demande la généralité à tous les caractères poétiques, et par conséquent aussi aux caractères tragiques. Hurd explique ainsi sa pensée :

« Quand je dis que le caractère tragique est particulier, je pense seulement qu'il est moins fait que le caractère comique pour représenter l'espèce; mais je ne prétends pas que la partie de caractère qu'il est apte à représenter ne doit pas être dessinée d'après le général[2]. »

1. Sophocle, *El.*, v. 1260-1271. (*Trad.*)

2. In calling the tragic character particular, I suppose it only less representative of the kind than the comic; not that the draught of so much character as it is concerned to represent should not be general. (*Cité p. l'auteur.*)

Or, c'est là ce qu'Aristote demande.

Et maintenant il s'agirait de savoir si Diderot se prête aussi à la même interprétation. Pourquoi non, s'il attache de l'importance à ne jamais se trouver en contradiction avec Aristote? Pour moi du moins, qui tiens beaucoup à ce que deux têtes pensantes ne disent pas oui et non sur la même question, il me serait peut-être permis de lui attribuer cette interprétation, de lui prêter cette échappatoire.

Mais plutôt un mot sur cette échappatoire même!... Il me semble que c'en est une, et qu'en même temps ce n'en est pas une. Car le mot *général* est pris ici manifestement dans deux sens très-différents. Dans l'un, Hurd et Diderot nient que la généralité convienne au caractère tragique; et c'est précisément dans le même sens qu'elle lui convient, selon Hurd. C'est là-dessus que repose l'échappatoire. Mais quoi? — si l'un des deux sens exclut absolument l'autre?...

Dans le premier sens, on appelle caractère *général* celui où l'on rassemble des observations faites sur un grand nombre d'individus ou sur la totalité. C'est, en un mot, un caractère exagéré, c'est plutôt l'idée d'un caractère personnifiée qu'une personne revêtue d'un caractère. Dans l'autre sens, on appelle caractère général celui où l'on a pris une sorte de moyenne entre les observations faites sur un grand nombre d'individus ou sur la totalité. C'est, en un mot, un caractère ordinaire; ce n'est pas le caractère en lui-même qui est ordinaire, mais le degré et la mesure où il atteint.

Hurd a parfaitement raison d'interpréter le mot d'Aristote (καθόλου) dans le second sens. Mais si Aristote demande cette sorte de généralité aussi bien dans les caractères comiques que dans les caractères tragiques, comment le même caractère peut-il avoir en même temps l'autre sorte de généralité? Comment peut-il être en même temps exagéré et ordinaire? Et en supposant même qu'il ne fût pas, à beaucoup près, aussi exagéré que le sont les caractères de la pièce de Johnson que nous avons blâmée; en supposant

qu'on pût très-bien le concevoir dans un individu, et qu'on en pût citer plusieurs exemples de la même force dans la réalité; ne resterait-il pas, malgré tout cela, beaucoup plus extraordinaire que ne le permet cette généralité dont parle Aristote?

C'est là que gît la difficulté. — Je rappelle ici à mes lecteurs que ces feuilles n'ont pas la prétention de renfermer un système dramatique. Je ne suis donc pas obligé de résoudre toutes les difficultés que je soulève. Que mes pensées ne se lient pas parfaitement entre elles, et même qu'elles paraissent se contredire, peu importe, pourvu que ce soient des pensées où mes lecteurs trouvent eux-mêmes matière à penser. Je ne cherche qu'à semer des *ferments de recherches*[1].

CINQUANTE-DEUXIÈME SOIRÉE. — *Les Frères*, de Romanus. De l'auteur. Des auteurs dramatiques allemands en général. Du génie et de la critique. Du génie et des règles. *Les Adelphes* de Térence, et *les Frères* de Romanus. Des mœurs nationales dans la comédie et dans la tragédie. Du costume chez les Grecs. Des caractères dans les deux pièces de Térence et de Romanus. Térence et Ménandre.

(N° XCVI, 1er *avril* 1768). — Le cinquante-deuxième soir (mardi, 28 juillet), on a joué de nouveau la pièce de M. Romanus, *les Frères*.

Ne ferais-je pas mieux de dire, « *les Frères*, pièce de M. Romanus? » Cette réflexion m'est suggérée par une remarque de Donat à propos des *Adelphes*, de Térence :

« On dit que cette pièce ne fut jouée qu'au second rang, le nom du poëte étant encore peu connu; aussi l'annonça-t-on de la façon suivante : « *Les Adelphes*, par Térence; » au lieu de dire : « Térence, *les Adelphes!* » C'est que le titre de la pièce

1. Le texte porte : *fermenta cognitionis* (*Trad.*).

était encore une recommandation pour le poëte, plus que le nom du poëte pour la pièce[1]. »

M. Romanus a fait paraître ses comédies sans les signer; et néanmoins ce sont elles qui ont fait connaître son nom. Aujourd'hui encore, celles de ses pièces qui se sont maintenues sur la scène allemande sont une recommandation pour son nom, qui se trouve ainsi prononcé dans des provinces où jamais on ne l'eût entendu sans cela. Mais quel est le mauvais sort qui a empêché l'auteur, ainsi que d'autres, de poursuivre ses travaux pour le théâtre jusqu'à ce que ses pièces ne fussent plus une recommandation pour son nom, mais que son nom en devînt une pour ses pièces?

Nous n'avons guère encore, en fait de belles-lettres, que des essais de jeunes gens. C'est un préjugé à peu près général en Allemagne, qu'il ne convient qu'à des jeunes gens de travailler en ce genre. Les hommes faits ont, dit-on, des affaires plus sérieuses, des études plus importantes, auxquelles l'Église et l'État les invitent. Les vers et la comédie sont des amusements, tout au plus des exercices de quelque utilité, mais auxquels on ne doit plus penser après l'âge de vingt-cinq ans[2]. Dès que nous approchons de l'âge d'homme, il faut que nous consacrions toutes nos facultés à des fonctions utiles; et si ces fonctions nous laissent quelque loisir pour écrire, nous ne devons rien écrire qui ne soit en harmonie avec la gravité qu'elles comportent et l'importance bourgeoise qu'elles nous communiquent; ainsi, un beau petit *Compendium* de l'enseignement des hautes Facultés, une bonne Chronique de la chère ville natale, un sermon édifiant, et autres œuvres de ce genre!

1. On lit dans le texte : « Hanc dicunt fabulam secundo loco actam, etiam tum rudi nomine poetæ; itaque sic pronunciatam, Adelphoi Terenti, non Terenti Adelphoi, quod adhuc magis de fabulæ nomine poeta, quam de poetæ nomine fabula commendabatur. »

2. Lessing lui-même écrivait à Mendelssohn (nov. 1757) : « Vous avez raison, les belles-lettres ne devraient nous prendre qu'une partie de notre jeunesse; nous avons à nous exercer dans des choses plus importantes avant de mourir. » (*Trad.*)

De là vient que notre littérature, je ne dis pas seulement comparée à celle des anciens, mais presque à toutes celles des peuples modernes civilisés, a un air si juvénile, si enfantin, et le conservera longtemps, bien longtemps. Le sang et la vie, la couleur et le feu ne lui manquent pas maintenant; mais ce qui lui manque encore, c'est la force et le nerf, la moelle et les os. On y trouve bien peu d'ouvrages qu'un homme exercé à penser puisse se plaire à ouvrir pour se distraire et se fortifier, quand il lui prend envie de sortir du cercle monotone et insipide des occupations quotidiennes. Quel aliment un esprit de ce genre peut-il trouver, par exemple, dans nos comédies, le plus souvent triviales? Des jeux de mots, des proverbes, des propos de farceur, comme on en entend tous les jours dans les rues : voilà de quoi faire rire le parterre, qui s'amuse comme il peut; mais l'homme qui ne se contente pas d'avoir le diaphragme secoué, qui veut en même temps rire de l'esprit, celui-là va une fois au théâtre et n'y retourne plus.

On ne peut donner ce qu'on n'a pas. Un jeune homme qui fait ses premiers pas dans le monde, ne peut connaître le monde assez pour le peindre. Le plus grand génie comique se montre creux et vide dans ses œuvres de jeunesse. Plutarque dit des premières pièces de Ménandre lui-même[1], qu'elles n'étaient nullement à comparer avec les suivantes et les dernières du même auteur. Mais celles-ci, ajoute-t-il, permettent de soupçonner jusqu'où il aurait pu aller, s'il avait vécu plus longtemps. Et à quel âge pense-t-on que Ménandre est mort? Combien de comédies suppose-t-on qu'il ait écrites avant de mourir? Il n'en a pas écrit moins de cent cinq, et il est mort à cinquante-deux ans.

De tous nos poëtes comiques qui ne sont plus et qui méritent une mention, il n'y en a pas un qui ait atteint cet âge; pas un de ceux qui vivent aujourd'hui n'y est par-

1. *Compar. Aristophanis et Menandri brev.*, p. 1588, ed. H. Stephani. (*N. de l'auteur.*)

venu, et pas un enfin n'a écrit le quart du nombre des comédies de Ménandre. Et la critique ne pourrait pas dire d'eux ce qu'elle a bien pu dire de Ménandre?... Cependant, qu'elle ose parler!

Et ce ne sont pas seulement les auteurs qui entendent ces vérités de mauvaise grâce. Nous avons maintenant (le ciel en soit loué!) une génération de critiques, dont le plus grand mérite consiste à rendre toute critique suspecte. Ils ne cessent de crier au génie. « Le génie, disent-ils, s'affranchit de toutes les règles. Les œuvres du génie deviennent des règles. » C'est ainsi qu'ils flattent le génie, sans doute afin que nous les prenions pour des génies. Cependant ils se trahissent, ils prouvent qu'ils n'ont pas la moindre étincelle de génie, quand ils ajoutent tout d'une haleine : « Les règles étouffent le génie! » Comme si le génie se laissait étouffer par quelque chose! Et encore par quelque chose qui vient de lui, comme ils l'avouent eux-mêmes! Tout critique n'est pas un génie; mais tout génie est un critique né. Il porte en soi le contrôle de toutes les règles. Il ne comprend, ne reconnaît et ne suit que celles qui traduisent son sentiment en paroles. Comment donc ces paroles, expression de son sentiment, pourraient-elles diminuer sa fécondité? Raisonnez sur les règles avec lui tant qu'il vous plaira; il ne vous comprend qu'autant qu'il aperçoit au moment même l'application de vos propositions générales dans un exemple particulier; et après, il ne lui reste d'autre souvenir que celui de cet exemple particulier, qui, dans son travail, ne peut agir sur ses facultés que dans la mesure réservée au souvenir d'un exemple heureux, d'une heureuse expérience. Ainsi, prétendre que les règles et la critique peuvent opprimer le génie, c'est prétendre, en d'autres termes, que les exemples et la pratique ont ce pouvoir; ce n'est pas seulement l'isoler en lui-même, c'est encore l'emprisonner dans ses premiers essais.

Ces sages messieurs ne savent pas davantage ce qu'ils veulent, quand ils se lamentent si plaisamment sur le tort que la critique fait subir aux jouissances du public. Autant

vaudrait nous dire qu'on n'admire plus la variété et la vivacité des couleurs du papillon, depuis que le maudit microscope nous a fait voir que ces couleurs ne sont que poussière.

« Notre théâtre, disent-ils, est encore dans un âge trop tendre pour pouvoir supporter le despotisme de la critique... Il est plus nécessaire de montrer les moyens d'atteindre à cet idéal dont on parle, que de prouver que nous en sommes encore bien loin... La scène veut être réformée par des exemples, et non par des règles... Il est plus facile de raisonner que de produire. »

Est-ce là enfermer des pensées dans des mots; ou n'est-ce pas plutôt chercher des pensées à mettre dans les mots, sans en pouvoir trouver? Et qui sont ceux qui parlent tant d'exemples et d'invention originale? Quels exemples ont-ils donc donnés? Quelles sont leurs œuvres originales? Ah! les habiles gens! Quand ils ont à juger les exemples, ils préfèrent des règles; et quand il faudrait juger les règles, ils aimeraient mieux avoir des exemples. Au lieu de montrer que la critique est fausse, ils montrent qu'elle est trop rigoureuse; et ils croient se tirer d'affaire ainsi! Au lieu de réfuter un raisonnement, ils remarquent qu'il est plus difficile de raisonner que d'inventer; et ils croient l'avoir réfuté!

Quiconque raisonne juste invente par cela même; et quiconque veut inventer doit être capable de raisonner. Pour croire que ces deux choses peuvent être séparées, il faut n'être capable ni de l'une ni de l'autre.

Mais à quoi bon m'arrêter avec ces bavards? Je poursuivrai ma route, sans m'occuper du bruit que les grillons font autour de moi. S'écarter d'un pas pour les écraser, c'est déjà trop. Leur saison dure si peu!

Ainsi, sans plus de préface, passons aux remarques que j'ai promis de faire encore sur *les Frères* de M. Romanus, à l'occasion de la première représentation de cette pièce [1].

1. Num. 73, p. 338. (*N. de l'auteur.*)

Mes principales observations sont relatives aux changements que l'auteur a cru devoir introduire dans la fable de Térence, pour l'accommoder à nos mœurs.

Que dire en général de la nécessité de ces changements? Si nous ne sommes pas choqués de voir des mœurs romaines ou grecques dans la tragédie, pourquoi le sommes-nous davantage dans la comédie? D'où vient la règle (si c'est une règle) de placer la scène de la tragédie en pays lointain, chez un peuple étranger; et celle de la comédie dans notre propre pays? D'où vient l'obligation que nous imposons à l'auteur, de représenter, dans la tragédie, aussi exactement que possible, les mœurs du peuple au milieu duquel il place l'action; tandis que, dans la comédie, nous ne voulons voir représenter que nos propres mœurs?

« Au premier abord, dit Pope quelque part, cela paraît un pur caprice; et cependant c'est une exigence qui a son fondement dans la nature. Le principal mérite que nous recherchons dans la comédie est de nous présenter une image fidèle de la vie commune; et nous ne pouvons en sentir aussi sûrement la fidélité, si les objets se présentent à nous déguisés sous des modes et des mœurs étrangères. Dans la tragédie, au contraire, l'action est ce qui attire principalement notre attention. Or, pour accommoder à la scène une aventure qui s'est passée dans notre pays, il faut prendre envers l'action plus de libertés que ne le permet une histoire trop connue. »

(N° XCVII, 5 *avril* 1768). — Cette explication, à la bien examiner, ne serait pas satisfaisante dans toute espèce de pièces. Car, en accordant que des mœurs étrangères ne répondent pas aussi bien au dessein de la comédie que les mœurs nationales, il resterait encore à savoir si les mœurs nationales ne conviendraient pas mieux que des mœurs étrangères au dessein de la tragédie. Tout au moins on ne répond pas à cette question par la difficulté qu'il y a d'accommoder à la scène des événements de notre pays sans leur faire subir des changements considérables et cho-

quants. Sans doute des mœurs nationales supposent aussi des événements nationaux; mais si ce genre d'événements nous menait par la voie la plus facile et la plus sûre au but de la tragédie, il vaudrait mieux passer par-dessus toutes les difficultés que présente le maniement de ces événements, que de manquer le point essentiel, à savoir, le but. D'autre part, les sujets nationaux ne demanderaient pas toujours des changements si considérables et si choquants; et quant à ceux qui les exigeraient, on n'est pas forcé de les traiter. Aristote a déjà fait remarquer qu'il peut se rencontrer et qu'il se rencontre en effet des aventures qui sont réellement arrivées comme le poëte peut le souhaiter. Mais comme cela se présente rarement ainsi, Aristote a décidé qu'il valait mieux pour l'auteur ne pas se préoccuper de la minorité des spectateurs, qui peut se trouver instruite des vraies circonstances, que de manquer en quelque chose à ses devoirs.

L'avantage que présentent les mœurs nationales dans la comédie est qu'elles nous sont familières. L'auteur n'a donc pas besoin de commencer par nous les faire connaître : il est dispensé de toute description, de toute indication de ce genre; il peut faire agir sur-le-champ ses personnages d'après leurs mœurs, sans nous faire d'abord une peinture ennuyeuse de ces mœurs. C'est donc autant de gagné pour le travail de l'auteur et pour l'illusion chez le spectateur.

Et pourquoi le poëte tragique se priverait-il de ce double avantage? N'a-t-il pas intérêt aussi à s'alléger autant que possible dans son travail, à ne pas dépenser ses forces sur des objets accessoires, et à les ménager pour le but principal? Et il a besoin, lui aussi, de l'illusion chez le spectateur. — On répondra peut-être que la tragédie n'a pas grand besoin des mœurs; qu'elle pourrait absolument s'en passer. Mais alors, elle n'a pas besoin non plus de mœurs étrangères; et, si peu qu'elle s'attache à représenter les mœurs, encore mieux vaudra-t-il qu'elle prenne ses modèles dans le pays qu'à l'étranger.

Les Grecs, du moins, n'ont jamais supposé, pas plus dans la tragédie que dans la comédie, d'autres mœurs que les leurs propres. Quand il leur est arrivé d'emprunter le sujet de leurs tragédies à l'histoire de peuples étrangers, ils ont mieux aimé prêter à ces étrangers des mœurs grecques, que d'affaiblir l'impression dramatique par la bizarrerie de mœurs étrangères. Et quant à la vérité du costume, qui est si fort recommandée à nos poëtes tragiques, ils la tenaient pour peu de chose ou pour rien. On en peut voir la preuve surtout dans les *Perses* d'Eschyle. Et pourquoi les Grecs se croyaient-ils si peu obligés à la vérité du costume? C'est ce qu'il est facile de déduire du dessein de la tragédie...

Mais je m'étends trop sur la partie du problème qui m'intéresse le moins en ce moment. Quand je prétends que les mœurs nationales conviendraient mieux, dans la tragédie, que des mœurs étrangères, je suppose tout d'abord établi que, dans la comédie au moins, il en est ainsi. Et s'il en est ainsi, — si du moins je le crois, je ne saurais faire autrement que d'approuver en général les changements que M. Romanus a fait subir, pour cette raison, à la pièce de Térence.

Il a eu raison de remanier une fable dont le canevas est tissu de mœurs si parfaitement grecques et romaines. L'exemple tire toute sa force de la vraisemblance qu'il porte en soi; et chacun juge de cette vraisemblance d'après ses observations quotidiennes. Rien ne s'applique plus, dès qu'il faut d'abord entrer par un effort d'esprit dans des mœurs étrangères.

Mais aussi ce n'est pas une petite affaire qu'un remaniement de ce genre. Plus la fable est parfaite, plus il est difficile d'en changer la moindre partie sans ruiner le tout. Et qu'arrive-t-il alors, si l'on se contente de replatrâges, sans avoir l'intelligence de l'ensemble?

La pièce est intitulée *Les Frères*, et ce titre, chez Térence, est doublement justifié. Car non-seulement les deux vieillards, Micion et Déméa, mais encore les deux jeunes

gens, Eschinus et Ctésiphon, sont frères. Déméa est le père des deux jeunes gens; seulement Micion en a adopté un, Eschinus. Eh bien, je ne vois pas pourquoi cette adoption a déplu à notre compatriote. Il me semble pourtant que l'adoption est encore en usage chez nous, et tout à fait sur le même pied que chez les Romains. Et cependant notre auteur y a renoncé : chez lui, les deux vieillards seuls sont frères, et chacun d'eux a un fils de son sang, qu'il élève à sa guise. — Eh bien, tant mieux! dira-t-on peut-être. Les deux vieillards sont réellement pères par ce moyen; et la pièce devient véritablement l'école des pères, de ceux à qui la nature a imposé les devoirs de la paternité; et non de ceux qui les ont contractés volontairement, et qui ne s'y soumettent guère qu'autant que ces devoirs peuvent se concilier avec leurs aises.

Pater esse disce ab illis, qui vere sciunt[1]!

— Fort bien; seulement, si l'on dénoue ce lien qui, chez Térence, unit Eschinus et Ctésiphon entre eux, et tous deux avec Déméa leur père, toute la charpente de la pièce se disjoint; et au lieu d'un intérêt unique et général, il s'en forme deux tout à fait séparés, qui se tiennent ensemble seulement par le bon plaisir de l'auteur, et nullement par l'effet de la nature.

Car si Eschinus est le propre fils de Micion, et non pas seulement son fils adoptif, pourquoi Déméa se tourmente-t-il tant de la conduite du jeune homme? Le fils de mon frère ne me touche pas d'aussi près que le mien. Si je trouve qu'on égare mon fils, j'ai bien le droit de m'échauffer contre le séducteur bien intentionné, comme Déméa s'échauffe contre Micion. Mais si ce n'est pas mon fils, si c'est celui du séducteur; que puis-je faire de plus que d'avertir ce séducteur, et de l'avertir souvent et sérieusement, s'il est mon propre frère? Notre auteur change

1. « Apprends le rôle de père de ceux qui le savent. » (*Tér.*)

le rapport de parenté établi par Térence, et fait néanmoins parler Déméa avec l'emportement que ce rapport de parenté pouvait seul justifier. Et même ce personnage est encore plus violent, plus furieux chez lui que chez Térence.

Déméa sort des gonds parce que, dit-il, il se voit exposé aux reproches et à la honte à cause des enfants de son frère. Mais Micion pourrait lui répondre : « Tu n'es guère raisonnable, mon cher frère, si tu crois que mes enfants t'exposent aux reproches et à la honte. Si mon fils est et reste un mauvais sujet, la honte, comme le malheur, en sera pour moi seul. Ton zèle peut être bien intentionné, mais il va trop loin; il me blesse. Si tu te proposes de m'offenser toujours de la sorte, tu peux bien rester chez toi ! etc. » Si Micion lui adressait cette réponse, est-ce que la comédie ne serait pas terminée du coup? Or, est-ce que Micion ne pourrait pas lui répondre ainsi? Est-ce qu'il ne le devrait pas?

La chaleur de Déméa est bien plus à sa place dans Térence. Cet Eschinus qu'il croit engagé dans une si mauvaise voie est toujours son fils, bien que son frère l'ait adopté. Et cependant le Micion de la pièce romaine maintient son droit bien autrement que celui de la pièce allemande. « Tu m'as, dit-il, abandonné ton fils, occupe-toi de celui qui te reste :

« ..... Nam ambos curare, propemodum
Reposcere illum est, quem dedisti[1]..... »

Cette menace à mots couverts, de lui rendre son fils, est ce qui réduit Déméa au silence; et cependant Micion ne peut pas prétendre étouffer par ce moyen tout sentiment paternel chez Déméa. Sans doute, Micion est importuné de voir que Déméa revient toujours dans la suite aux mêmes reproches; cependant, il ne peut après tout savoir

1. « Car de vouloir gouverner les deux, c'est à peu près comme si tu me réclamais celui que tu m'as donné. »

mauvais gré au père de ne pas vouloir laisser son fils se perdre entièrement. En un mot, Déméa, dans Térence, est un homme qui s'inquiète du bien d'un être sur qui la nature l'a chargé de veiller. Sans doute, il s'y prend mal; mais la manière ne gâte rien au fond. Au contraire, le Déméa de l'auteur allemand est un grondeur insupportable, qui croit que la parenté autorise toute sorte de brutalités, que Micion ne devrait nullement supporter d'un homme qui n'est que son frère.

(N° XCVIII, 8 *avril* 1768). — Les rapports des deux jeunes gens ne deviennent pas moins louches et moins faux par suite du même changement dans les relations de parenté. Je ne saurais excuser l'Eschinus allemand, lorsqu'il dit[1] « qu'il a cru plusieurs fois devoir prendre part aux folies de Ctésiphon pour soustraire son cousin au danger d'une honte publique. » Quoi, son cousin? Et convient-il bien à son propre père de lui répondre : « J'approuve en cela ta sollicitude et ta prévoyance; je ne te l'interdis pas pour l'avenir? » Qu'est-ce que le père n'interdit pas à son fils? De prendre part aux folies d'un cousin mal élevé? En vérité, il devrait le lui interdire! Tout au plus devrait-il lui dire : « Cherche autant que possible à retenir ton cousin dans ses folies; mais si tu trouves qu'il s'y entête, abandonne-le; car ta bonne renommée te doit être plus précieuse que la sienne. »

Nous ne pouvons pardonner qu'au frère d'aller plus loin. Sans ce lien, nous ne saurions approuver que l'un des deux pût dire en parlant de l'autre:

..... Illius opera... nunc vivo. Festivum caput,
Qui omnia sibi post putarit esse præ meo commodo!
Maledicta, famam, meum amorem et peccatum in se transtulit[2].

Car nous ne voulons pas que la prudence mette des limites à

1. Acte I, sc. 3. (*N. de l'auteur.*)
2. Acte II, sc. v. « C'est à lui que je dois la vie. L'aimable homme, qui a tout sacrifié pour ma satisfaction! Reproches, scandale, mon amour et ma faute, il a tout pris sur lui. »

l'amour fraternel. Il est vrai que l'auteur allemand a su épargner à son Eschinus la folie dont celui de Térence se rend coupable dans l'intérêt de son frère. Il a transformé un enlèvement violent en une petite rixe, à laquelle le jeune homme bien élevé ne prend part qu'en voulant l'empêcher. Et néanmoins ce jeune homme bien élevé en fait encore beaucoup trop pour le jeune homme mal élevé, son cousin. Car aurait-il dû souffrir que celui-ci lui amenât une créature telle que Cidalise, et la lui amenât dans la maison de son père, sous les yeux de la vertueuse personne qu'il aime? Et pourquoi permet-il que son cousin lui confie un pareil dépôt? Est-ce à cause de Damis, cette peste de la jeunesse? Non; c'est à cause du bon plaisir du poëte.

Avec quel art tout est lié dans Térence! Comme les plus petites choses y sont justement motivées et se suivent nécessairement! Eschinus enlève violemment de la maison d'un marchand d'esclaves une jeune fille dont son frère est devenu amoureux. Mais il le fait moins pour complaire à la passion de son frère que pour prévenir un plus grand mal. Le marchand veut partir sans délai pour vendre cette esclave sur un marché étranger : le frère veut suivre la fille et abandonner sa patrie, plutôt que de perdre de vue l'objet de son amour[1]. Eschinus est instruit à temps de cette résolution. Que faire? Il se hâte de s'emparer de la jeune fille, et la transporte dans la maison de son oncle, avec l'intention de découvrir toute l'affaire à cet homme excellent. Car la fille a été enlevée, il est vrai; mais elle doit être payée à son maître. En effet, Micion en paye le prix sans difficulté, et il se réjouit, non pas tant de l'action des jeunes gens, que de l'amour fraternel qu'il voit au fond de tout cela, et de la confiance qu'ils lui ont té-

1. Acte II, sc. v :

Æ. Hoc mihi dolet, nos pæne sero scisse, et pæne in eum locum
Redisse, ut, si omnes cuperent, tibi nil possent auxiliarier.
Cr. Pudebat. Æ. Ah, stultitiast, non pudor. Tam ob parvolam
Rem pæne e patria? Turpe dictu. Deos quæso ut istæc prohibeant!

(*Note de l'auteur.*)

moignée. Le plus fort est fait : pourquoi n'ajouterait-il pas une bagatelle, afin de leur procurer un jour de satisfaction complète?

> ..... Argentum adnumeravit illico :
> Dedit præterea in sumptum dimidium minæ[1].

S'il a acheté à Ctésiphon la fille qu'il aime, pourquoi ne lui permettrait-il pas de se divertir chez lui avec elle? Il n'y a là, dans les mœurs de l'antiquité, rien qui soit contraire à la vertu et à l'honneur.

Mais il n'en est pas de même dans la pièce allemande. On abuse outrageusement de la maison du père débonnaire. C'est d'abord à son insu, et enfin, avec son consentement. Cidalise est une personne beaucoup moins décente que la joueuse de lyre elle-même; et le Ctésiphon allemand veut absolument l'épouser. Si le Ctésiphon de Térence avait eu le même dessein à l'égard de sa joueuse de lyre, Micion aurait pris la chose tout autrement. Il aurait montré la porte à Cidalise, et se serait entendu avec le père, afin de prendre les moyens les plus énergiques pour tenir en bride un drôle qui se serait émancipé de la sorte.

En général, le Ctésiphon allemand est dès le début beaucoup trop avancé dans la corruption; et c'est encore un point où notre auteur s'est écarté de son modèle. Je suis toujours exaspéré du passage où il parle de son père avec son cousin[2].

LÉANDRE. Mais comment cela s'accorde-t-il avec le respect et l'amour que tu dois à ton père?

LYCASTE. Respect! amour! bast! il n'exigera pas cela de moi.

LÉANDRE. Il ne l'exigera pas?

LYCASTE. Non, certainement non. Je n'aime pas du tout mon père. Je mentirais si je le disais.

1. Acte III, sc. 3. « Il a compté l'argent sur-le-champ ; il y a ajouté une demi-mine pour nos menus plaisirs. »

2. Acte I, sc. VI. (*Note de l'auteur.*)

Léandre. Fils dénaturé! Tu ne songes pas à ce que tu dis. Ne pas aimer celui à qui tu dois la vie! Tu parles ainsi maintenant, parce que tu le possèdes encore. Mais si tu le perdais, je te demanderais alors ce que tu en penses.

Lycaste. Hum! Je ne sais pas précisément ce qui arriverait alors. Dans tous les cas, je n'aurais pas grand tort. Car je crois que de son côté il ne ferait pas mieux. Presque tous les jours, il me dit : « Quand serai-je débarrassé de toi? Que je voudrais « te voir loin d'ici! » Est-ce là de l'amour? Peux-tu exiger que je l'aime?

Les plus rudes châtiments ne devraient jamais porter un fils à des sentiments si dénaturés. Le cœur qui en est capable, quel qu'en soit le motif, ne mérite que des traitements d'esclave. Pour que nous prenions le parti du fils qui s'égare contre le père trop rigide, il faut que ses désordres ne trahissent pas un cœur foncièrement vicieux; il faut que ce soient des écarts de tempérament, des étourderies de jeunesse, des caprices et des fantaisies. C'est d'après ce principe que Ménandre et Térence ont dépeint leur Ctésiphon. Son père a beau le tenir serré, il ne lui échappe pas une parole malsonnante contre son père. La seule qu'on pût qualifier ainsi est aussitôt réparée par lui de la manière la plus heureuse.

Il voudrait au moins deux jours pour se livrer à ses amours; il se réjouit de voir son père retourné à la campagne, à ses travaux; et il souhaite qu'il s'y fatigue, s'y éreinte, au point de ne pouvoir sortir du lit de trois jours. Voilà un souhait un peu léger! Mais voyez ce qu'il ajoute :

. . . . . Utinam quidem
(Quod cum salute ejus fiat!), ita se defatigarit velim,
Ut triduo hoc perpetuo prorsum e lecto nequeat surgere[1]!

Quod cum salute ejus fiat! « Pourvu que sa santé n'en souffre pas! » — A la bonne heure! à la bonne heure,

1. Acte IV, sc. I.

aimable jeune homme! Va où le plaisir et l'amour t'appellent! Nous fermerons l'œil volontiers sur tes actions. Ce que tu fais ne sera jamais bien criminel! Tu as en toi-même un surveillant plus sévère que ton père ne saurait l'être! — Et il y a plusieurs traits de ce genre dans la scène d'où ce passage est tiré.

Le Ctésiphon allemand est un drôle achevé, familiarisé avec le mensonge et la tromperie; au contraire, le Ctésiphon romain se trouve dans le dernier embarras pour une petite supercherie destinée à justifier son absence aux yeux de son père.

Ct. Rogitabit me, ubi fuerim : quem ego hodie toto non vidi die :
Quid dicam? Sy. Nilne in mentem? Ct. Nusquam quicquam. Sy.
[Tanto nequior!
Cliens, amicus, hospes, nemo'st vobis? Ct. Sunt. Quid postea?
Sy. Hisce opera ut data sit. Ct. Quæ non data sit? Non potest
[fieri[1]!

Quelle naïveté, quelle bonne foi dans ce mot : *Quæ non data sit!* « Que je ne leur ai pas consacrée! » L'excellent jeune homme cherche un prétexte, et le scélérat d'esclave propose un mensonge. Un mensonge! Non cela ne se peut : *Non potest fieri!*

(N° XCIX, 12 *avril* 1768). — Térence n'avait donc pas besoin de nous montrer, à la fin de la pièce, son Ctésiphon humilié, et ramené dans la bonne voie par ce moyen. Mais l'auteur allemand a dû prendre ce parti. Je crains seulement que le spectateur ne puisse pas ajouter grande foi au repentir rampant et aux soumissions que la crainte inspire à un drôle si frivole. Il en est de même du changement qui survient dans les sentiments du père. La conversion de l'un et de l'autre n'est guère fondée sur leur caractère;

1. Acte IV, sc. I. — « Ct. Il me demandera ce que j'ai fait, pour qu'il ne m'ait pas vu de la journée. Que répondrai-je? — Sy. Il ne te vient rien à l'esprit? — Ct. Absolument rien. — Sy. Tant pis! Vous n'avez pas un client, un ami, un hôte dans la ville? — Ct. Si fait; eh bien? — Sy. Il a fallu leur consacrer la journée. — Ct. Que je ne leur ai pas consacrée? Impossible! »

et l'on sent trop que le poëte avait besoin de terminer sa pièce et se trouvait embarrassé pour lui donner une meilleure conclusion.

Je ne sais pas où tant de poëtes comiques ont pris cette règle, que le méchant doit être châtié ou se corriger à la fin de la pièce. Cette règle serait encore plutôt de mise dans la tragédie : là, elle peut nous réconcilier avec le destin et mettre la pitié à la place du murmure. Mais dans la comédie, il me semble que non-seulement elle ne sert à rien, mais elle gâte plutôt bien des choses. Tout au moins, elle rend le dénoûment louche, froid et uniforme. Pourvu que les différents caractères que je rassemble dans une action conduisent cette action jusqu'à son terme, pourquoi ne resteraient-ils pas tels qu'ils étaient au début? Mais, dans ce cas, il faut que l'action soit quelque chose de plus qu'une simple collision de caractères différents. Car, si elle n'est que cela, elle ne peut en effet se terminer que par un acte de soumission et une conversion d'une partie des caractères; et une pièce qui ne contient pas autre chose ne marche pas, à proprement parler, vers son but, mais plutôt va en s'assoupissant peu à peu. Si au contraire la lutte des caractères se soutient toujours avec une égale énergie, bien que l'action marche vers sa fin; on comprend aisément que la fin de la pièce peut être aussi animée et aussi intéressante que l'a été le milieu.

Et telle est précisément la différence qu'il y a entre le dernier acte de Térence et celui de l'auteur allemand. Chez celui-ci, dès que nous apprenons que le père rigide a découvert la vérité, nous pouvons calculer tout le reste sur nos doigts : car c'est le cinquième acte. Il commencera par gronder et par écumer; bientôt après, il se laissera adoucir; il reconnaîtra son tort et fera vœu pour l'avenir de ne plus donner lieu à pareille comédie. De la même façon, le fils dérangé viendra demander pardon, promettre de se corriger; bref, tout ne sera plus qu'un cœur et qu'une âme.

Je voudrais bien savoir, au contraire, qui pourrait deviner, dans le cinquième acte de Térence, les combinaisons

de l'auteur? L'intrigue est depuis longtemps arrivée à son terme; mais le jeu des caractères, qui continue, nous permet à peine de remarquer qu'elle est terminée. Personne ne change; seulement chacun des caractères use un peu l'autre par le frottement, et lui enlève juste ce qu'il faut pour le mettre à l'abri des inconvénients de l'exagération. Micion, le libéral, est amené par le stratagème de Déméa l'avare à reconnaître lui-même qu'il n'observe pas la juste mesure, et à demander :

Quod prolubium? quæ istæc subita est largitas[1]?

Et réciproquement, le rigide Déméa reconnaît à la fin, par le stratagème de l'indulgent Micion, qu'il ne suffit pas de toujours blâmer et de toujours punir, mais qu'il faut aussi *obsecundare in loco*[2].

Je veux signaler encore une bagatelle, où notre auteur s'est écarté pour son malheur du modèle latin.

Térence dit lui-même qu'il a transporté dans les *Adelphes* de Ménandre un épisode d'une pièce de Diphile, et que c'est ainsi qu'il a composé ses propres *Adelphes*. Cet épisode est celui de l'enlèvement violent de la joueuse de lyre par Eschinus; et la pièce de Diphile s'appelait *les Compagnons dans la mort*[3].

A en juger d'après ces indications, il est possible que Diphile ait mis sur la scène un couple d'amants fermement résolus à mourir ensemble plutôt que de se laisser séparer; et qui sait ce qui en serait arrivé, si un ami n'était survenu

1. Acte V, sc. IX. — « Quelle lubie! qu'est-ce que cette libéralité subite? »

2. *Ibid.* — « Se montrer complaisant à l'occasion. » — Tel est évidemment le sens que Lessing attribue à cette expression; il resterait à savoir si telle est bien la pensée de Déméa. (*Trad.*)

3. L'auteur cite, dans son texte, les fragments suivants du *prologue* des *Adelphes* :

Synapothnescontes Diphili comœdia est...
In græca adolescens est, qui lenoni eripit
Meretricem in prima fabula...
. . . . Eum hic locum sumpsit sibi
In Adelphos. . . . . .

à propos, et n'avait violemment enlevé la jeune fille pour la donner à son amant? Quant à la résolution de mourir ensemble, Térence en a fait simplement le dessein conçu par l'amant de s'enfuir à la suite de la jeune fille et d'abandonner pour elle père et patrie. Donat le dit expressément : « Ménandre le représente résolu à mourir, et Térence à fuir[1]. » Mais ne devrait-on pas lire, dans la note de Donat, « Diphile, » au lieu de « Ménandre? » Oui certes, comme Peter Nannius l'a déjà remarqué[2]. Car le poëte, comme nous l'avons vu, dit lui-même qu'il a emprunté tout l'épisode de l'enlèvement, non pas de Ménandre, mais de Diphile; et la pièce du dernier auteur tirait son titre du projet de suicide.

Cependant, à la place de l'enlèvement emprunté de Diphile, il devait y avoir dans la pièce de Ménandre une autre intrigue, à laquelle Eschinus prenait part semblablement pour Ctésiphon, et qui l'exposait, de la part de sa maîtresse, à ce même soupçon qui finit par hâter si heureusement leur union. En quoi consistait proprement cette intrigue, c'est ce qu'il serait difficile de deviner. Mais dans tous les cas, elle devait s'être accomplie un moment avant la pièce, tout comme l'enlèvement que Térence a mis à la place. Car il faut bien que ce soit aussi l'événement dont on parlait partout au moment où Déméa est entré dans la ville; il faut que ç'ait été aussi l'occasion et la matière de la querelle que Déméa fait à son frère dès le début, et où les deux manières de voir se développent si heureusement[3].

Eh bien, j'ai déjà dit que notre auteur allemand avait changé cet enlèvement violent en une petite querelle. Peut-être a-t-il eu de bonnes raisons pour le faire; mais cette querelle même ne devrait pas survenir si tard. Ce

1. En latin dans le texte : « Menander mori illum voluisse fingit, Terentius fugere. » (*Trad.*)

2. *Sylloge* V, *Miscell.*, cap. x. (*N. de l'aut.*) — Suit une citation latine que nous ne reproduisons pas. (*Trad.*)

3. Ici une citation de Térence, que nous retranchons. Voy. *Adelph.*, acte I, sc. II. (*Trad.*)

devrait être la cause de l'emportement du père rigide. Mais on le voit déjà courroucé avant l'affaire ; et pourquoi? Il entre en scène tout furieux, sans le moindre motif. Il est vrai qu'il dit : « Tout le monde parle de la mauvaise conduite de ton fils; je n'ai qu'à mettre le pied dans la ville, pour en entendre de belles sur son compte! » Mais que disait-on de lui en ce moment-là? En quoi consistaient ces belles choses que notre personnage vient d'entendre, et au sujet desquelles il vient faire une querelle à son frère? C'est ce qu'on ne nous dit pas, et ce que rien dans la pièce ne nous fait soupçonner. En un mot, notre auteur pouvait sans doute changer le fait qui met Déméa en fureur; mais il n'aurait pas dû le faire disparaître! Tout au moins, s'il voulait le supprimer, aurait-il dû s'y prendre autrement; il aurait fallu que Déméa, dans le premier acte, manifestât progressivement son mécontentement du système d'éducation de son frère, et que ce fût par une explosion subite de plaintes...

Plût au ciel que, parmi les comédies de Ménandre, celles au moins que Térence a mises à contribution fussent parvenues jusqu'à nous! Je ne saurais rien imaginer de plus instructif que la comparaison de ces originaux grecs avec les copies latines, s'il était possible de la faire!

Car il est bien certain que Térence ne s'est pas simplement montré traducteur servile. Même quand il a conservé entièrement le fil de la pièce de Ménandre, il s'est permis encore bien des petites additions; il a renforcé ou affaibli plus d'un trait. Donat nous en signale plusieurs exemples dans ses notes. Malheureusement ce commentateur s'exprime toujours si brièvement et souvent si obscurément (les pièces de Ménandre étaient encore dans toutes les mains de son temps), — qu'il est bien difficile de se prononcer sur le mérite de ces coups du génie de Térence. Il y en a un exemple très-remarquable dans les *Adelphes*.

(N° C, 15 *avril* 1768). — Déméa, comme nous l'avons déjà fait remarquer, veut donner à Micion, au cinquième acte, une leçon de sa façon. Il joue la bonne humeur, pour

faire faire aux autres de vrais excès et de vraies folies; il fait le libéral, mais aux dépens de la bourse de son frère, et non de la sienne; il le ruinerait volontiers d'un coup, pour se donner le malin plaisir de pouvoir lui dire à la fin : « Vois maintenant ce que ton bon cœur te rapporte! » Tant que l'honnête Micion n'y est que de son argent, cette méchante plaisanterie ne nous déplaît pas trop. Mais voici que le traître se met en tête de marier cet aimable célibataire avec une vieille petite mère toute décrépite. L'idée en elle-même nous fait rire d'abord; mais quand nous voyons enfin que cela devient sérieux; que Micion se laisse réellement passer autour du cou ce nœud coulant, qu'il lui était si facile d'écarter par un seul mouvement sérieux; en vérité, nous ne savons plus guère duquel des deux nous devons être le plus mécontents, de Déméa ou de Micion [1].

Déméa. Oui, c'est moi qui le veux; et en cela, et en tout, nous ne ferons plus avec eux qu'une seule maison : nous les soignerons, nous les aiderons, nous nous les attacherons.

Eschinus. (*A Micion.*) Oui, je vous en prie, mon père!

Micion. Je ne m'y oppose pas.

D. Et même c'est notre devoir de faire ainsi. D'abord, la femme de celui-ci a une mère...

M. Oui; eh bien?

D. Honnête et modeste...

M. On le dit.

D. Qui n'est plus jeune...

M. Je le sais.

D. Hors d'état depuis longtemps d'avoir des enfants. Elle n'a personne pour prendre soin d'elle; elle est seule.

M. Où veut-il en venir?

D. Il est juste que tu l'épouses, mon frère. (*A Eschinus.*) A toi de prendre les mesures.

M. Moi? l'épouser?

D. Oui, toi!

M. Moi?

D. Toi, dis-je.

1. Acte V, sc. VIII.

M. Tu déraisonnes.

D. (*A Eschinus.*) Si tu es un homme, il le fera.

E. (*A Micion.*) Mon père !

M. Comment, tu l'écoutes, niais que tu es?

D. (*A Micion.*) Tu perds ton temps : il le faut.

M. Tu radotes.

E. Laissez-vous fléchir, mon père !

M. Es-tu fou? Allons donc !

D. Voyons, accorde cette grâce à ton fils.

M. Es-tu dans ton bon sens? Moi, faire le jeune époux à soixante-cinq ans? Et cela, avec une vieille décrépite? Voilà ce que vous me conseillez?

E. Faites-le; je le leur ai promis !

M. Tu le leur as promis? Dispose de ta personne, mon garçon.

D. Ah ! s'il te demandait une grande faveur?...

M. Qu'est-ce donc que ceci?

D. Accorde-lui cette grâce !

E. Soyez indulgent.

D. Allons, promets.

M. Ce n'est pas fini?

E. Non; tant que vous me refuserez.

M. C'est de la violence !

D. Un pas de plus, Micion !

M. Eh bien, cela est mauvais, sot, absurde, contraire à mes habitudes et à mon sentiment; mais puisque vous y tenez tant, soit[1] !

— « Non, dit la critique; le poëte est à blâmer ici. La seule excuse qu'on pourrait hasarder pour lui, c'est qu'il a voulu montrer les conséquences fâcheuses d'une bonté excessive. Mais Micion s'est montré si aimable jusqu'à ce moment; il a fait preuve de tant de bon sens et de connaissance du monde, que cette dernière faiblesse est tout à fait dénuée de vraisemblance et doit nécessairement choquer les gens de goût. Ainsi, encore une fois, le poëte est répréhensible ici de toutes façons. »

1. Nous croyons inutile de reproduire ici le texte, que Lessing cite, mais qui est dans toutes les mains. (*Trad.*)

— Mais quel poëte? Térence, ou Ménandre? Ou tous les deux? Le nouveau traducteur anglais de Ménandre, Colmann, veut renvoyer à Ménandre la plus grande partie du blâme[1]; et il croit pouvoir se fonder sur une remarque de Donat pour montrer que Térence a au moins beaucoup adouci dans ce passage la faute qui se montre dans l'original. Voici les termes de Donat : « Chez Ménandre, le vieillard n'est pas importuné pour se marier. Ainsi Térence a fait preuve d'originalité[2]. »

« Il est bien singulier, dit Colmann, que cette observation de Donat ait été si peu remarquée par les critiques : elle mérite d'autant plus d'attention que nous avons perdu Ménandre. Il est hors de doute que, dans le dernier acte, Térence a suivi le plan de l'auteur grec; il a donc adopté l'idée bizarre de marier Micion avec la vieille mère; mais du moins Donat nous apprend qu'il a été lui-même choqué de ce fait, et qu'il a corrigé son original en ceci : Micion manifeste la plus grande répugnance contre une telle union, tandis que dans la pièce de Ménandre il n'en montre, ce semble, aucune. »

Il n'est pas impossible qu'un poëte romain ait fait une fois mieux qu'un poëte grec. Mais la seule possibilité ne me suffirait pas pour le croire.

Colmann suppose donc que les paroles citées de Donat signifient :

« Chez Ménandre, le vieillard ne se défend pas contre l'idée du mariage. » Mais quoi? Si le sens en était différent? Si elles ne signifiaient autre chose que ceci : « Chez Ménandre, on ne songe pas à importuner le vieillard de l'idée de mariage[3]?... »

Or, si tel est le sens, que faut-il penser de Térence?

1. M. Charles Benoît est d'un avis contraire, *Essai sur la comédie de Ménandre*, 1854. (*Trad*).

2. On lit dans le texte : « Apud Menandrum senex de nuptiis non gravatur. Ergo Terentius *euréticós*. » (*Trad.*)

3. Nous retranchons une discussion grammaticale à laquelle se livre l'auteur. (*Trad.*)

Loin de corriger l'original, il l'aurait gâté; il n'aurait pas adouci l'absurdité du mariage de Micion par la résistance de celui-ci; mais il l'aurait inventée. « Térence a fait preuve d'originalité! » Voilà une originalité dont il a bien lieu de se vanter!

DERNIER ARTICLE, où l'auteur parle de lui-même. — Éloge de la critique. — Du titre de ce journal : *Didascalies* ou *Dramaturgie* ? — Guerre au goût français. — De la foi de l'auteur en Aristote. — Chute de l'entreprise du théâtre de Hambourg.

(Nos CI, CII, CIII et CIV, 19 *avril* 1768). — Cent un à cent quatre?... — Je m'étais proposé de composer de cent numéros seulement une année de cette feuille. Cinquante-deux semaines, à deux numéros par semaine, donnent, il est vrai, cent quatre numéros. Mais pourquoi, entre tous les métiers, celui de l'écrivain périodique serait-il le seul qui n'eût pas droit à des congés? Et quatre jours de congé par an, ce n'est pas trop!

Mais Dodsley et Cie ont expressément promis au public en mon nom cent quatre numéros. Je ne voudrais pas faire mentir ces honnêtes gens[1]!

La question est seulement de savoir par où commencer. — La besogne est toute taillée; je n'aurai qu'à y coudre un morceau ou à tirer l'étoffe. — Oui; mais cela sent bien le bousilleur. Il me vient une idée, — qui aurait dû me venir tout de suite. Les comédiens ont l'habitude, après la pièce principale, de donner une petite pièce. Celle-ci peut traiter de ce que bon lui semble; elle n'a pas besoin d'avoir le moindre rapport avec la précédente. Eh bien, une petite pièce de ce genre pourrait bien remplir les numéros que j'aurais voulu m'épargner.

1. Pour goûter le sel de cette plaisanterie, il faut savoir que « Dodsley et Cie » n'étaient qu'une raison sociale imaginaire, inventée on ne sait par qui pour couvrir une contrefaçon de la *Dramaturgie*. (*Trad.*)

D'abord un mot sur moi-même! Car pourquoi une petite pièce n'aurait-elle pas un prologue, où l'auteur commencerait à la manière de Térence :

Poeta cum primum animum ad scribendum adpulit[1].

Quand, — il y a aujourd'hui un an, — quelques personnes de bien ont eu ici l'idée d'essayer s'il ne serait pas possible de faire pour le théâtre allemand quelque chose de plus que ce qu'on pouvait attendre du *principalat*[2], comme on l'appelle, je ne saurais dire comment on pensa à moi dans ce dessein, et comment on se fit l'illusion de croire que je pourrais être de quelque utilité dans cette entreprise. Je me tenais justement sur le marché, comme un ouvrier sans ouvrage; personne ne voulait m'embaucher (sans doute, parce que personne ne savait quel parti tirer de ma personne); quand enfin ces bons amis vinrent à moi. Jusqu'à ce jour, toutes les occupations m'ont été indifférentes; je ne me suis jamais imposé, pas même offert; mais jamais non plus je n'ai refusé l'occupation même la plus humble, quand je pouvais m'y croire appelé par une sorte de choix.

— « Voulez-vous concourir à l'œuvre du théâtre de Hambourg? » m'a-t-on demandé. — Ma réponse ne s'est pas fait attendre. Je n'avais d'autre scrupule que celui-ci : le pourrais-je? et quelle serait la meilleure manière de m'y prendre?

Je ne suis ni acteur ni auteur.

On me fait souvent l'honneur de me prendre pour un poëte dramatique. Mais c'est qu'on me connaît mal. Quelques essais dramatiques que j'ai hasardés ne suffisent pas. On n'est pas peintre parce qu'on prend en main le pinceau et qu'on broie des couleurs. Les plus anciens de ces essais ont été écrits à un âge où l'on prend trop volontiers le

1. *Andr.*, prol. « Quand le poëte s'est résolu à écrire... » (*Trad.*)
2. Voy. p. 2, note 3. (*Trad.*)

goût d'écrire et la facilité pour du génie. Quant à ceux qui sont plus récents, ma conscience me dit clairement que je suis redevable à la critique seule de ce qu'ils renferment de plus supportable. Je ne sens pas en moi la source vivifiante qui jaillit par sa propre force, qui s'élance d'elle-même en une gerbe riche, fraîche et pure : il faut que je fasse tout sortir de moi à l'aide de la machine de compression et des tuyaux. Il faudrait que je fusse d'un naturel bien pauvre, bien glacé, bien myope, pour n'avoir pas appris dans une certaine mesure à emprunter discrètement à des trésors étrangers, à m'échauffer au feu d'autrui, à étendre ma vue au moyen des lunettes de l'art. Je me suis donc toujours senti honteux et blessé, quand j'ai lu ou entendu des discours où l'on rabaissait la critique. Elle étouffe, dit-on, le génie : et je me flattais de lui devoir quelque chose qui approchait beaucoup du génie. Je suis un boiteux, qui ne saurait être édifié d'un pamphlet contre les béquilles.

Mais il faut l'avouer : la béquille aide un boiteux à se transporter d'un lieu dans un autre, mais ne fera jamais de lui un coureur. Il en est de même de la critique. Son aide me met bien en état d'exécuter quelque chose de mieux que mes talents sans la critique n'auraient pu le faire; mais il me faut pour cela tant de temps, il faut que je sois si libre de toute autre occupation, si affranchi de toute distraction forcée; il faut que mes lectures me soient si présentes; il faut que je sois si à mon aise pour repasser à chaque pas que je fais toutes mes anciennes remarques sur les mœurs et sur les passions; il me faut, en un mot, tant de choses, que personne au monde ne peut être moins apte que moi à entretenir un théâtre de pièces nouvelles.

Ainsi il faut que je renonce à faire pour le théâtre allemand ce que Goldoni faisait pour le théâtre italien, quand il l'enrichissait en un an de treize pièces nouvelles. Et même il me faudrait y renoncer, en fussé-je capable. Je suis plus défiant à l'égard de ma première

pensée que ne l'étaient Jean de la Casa et le vieux Shandy[1]. Je ne la tiens pas pour une suggestion du démon, ni au sens *littéral* ni au sens *allégorique;* mais je pense que la première est toujours la première; et que, dans la marmite, ce n'est pas d'ordinaire le meilleur qui surnage. Mes premières pensées ne sont certainement pas meilleures que celles du premier venu; et avec les pensées du premier venu, on fait bien de rester chez soi.

Enfin il me vint à l'esprit de mettre à profit ce qui fait de moi un travailleur si lent, ou si paresseux (comme disent mes amis plus actifs) : à savoir, la critique. Et c'est ainsi que naquit l'idée de cette feuille.

Elle me plut, cette idée. Je songeais aux *didascalies* des Grecs, c'est-à-dire, à ces courtes notices, comme Aristote lui-même n'a pas dédaigné d'en écrire sur les pièces de la scène grecque. Cela me rappelait que j'avais ri autrefois à moi tout seul d'une erreur du savant Casaubon, qui, n'estimant que le solide dans les lettres, s'imaginait qu'Aristote, en rédigeant ses didascalies, avait pensé surtout aux intérêts de la chronologie[2]. Il faut l'avouer, ce serait une honte éternelle pour Aristote, s'il s'était préoccupé du mérite poétique des pièces de théâtre, de leur influence sur les mœurs, des progrès du goût, plutôt que de l'olympiade, de l'année de l'olympiade, et du nom de l'archonte sous lequel chaque pièce avait été jouée!

J'avais déjà arrêté d'intituler cette feuille *Didascalies de Hambourg*. Mais ce titre me parut avoir une couleur trop étrangère, et aujourd'hui je m'applaudis de lui avoir préféré celui-ci. Que devais-je mettre ou ne pas mettre dans une *dramaturgie?* Cela ne dépendait que de moi seul; au moins Lione Allacci[3] n'avait rien à me prescrire

1. *Life and Op. of Tristram Shandy*, vol. V, p. 74. (*N. de l'aut.*) — Suit la citation du passage auquel l'auteur fait allusion. (*Trad.*)

2. *Animadv. in Athenæum*, l. VI, c. 7. (*N. de l'aut.*) — Suit une citation de Casaubon. (*Trad.*)

3. Savant d'origine grecque, qui fut bibliothécaire du Vatican, et publia une *Dramaturgia* ou liste des auteurs de théâtre et de leurs pièces, Rome, 1636. (*Trad.*)

là-dessus : tandis que pour les didascalies, les érudits croient savoir comment elles doivent être tournées, ne fût-ce que d'après les didascalies de Térence, que nous possédons encore, et que ce même Casaubon déclare écrites avec brièveté et avec élégance (*breviter et eleganter scriptas.*) Je n'avais envie de faire mes didascalies ni si courtes ni si élégantes; et nos Casaubons d'aujourd'hui auraient secoué la tête d'une belle manière, s'ils avaient vu combien il m'arrive rarement de mentionner un document chronologique propre à jeter dans l'avenir quelque lumière sur quelques faits de l'histoire, quand des millions d'autres seront perdus! En quelle année du règne de Louis XIV ou de Louis XV tel ou tel chef-d'œuvre français a-t-il été joué? est-ce à Paris ou à Versailles? en présence ou en l'absence des princes du sang? Voilà ce qu'ils auraient cherché dans mon journal, et ils auraient été stupéfaits de ne l'y pas trouver.

Ce que du reste je me proposais dans ces feuilles, je l'ai dit explicitement dans l'*Annonce :* ce qu'elles sont réellement devenues, mes lecteurs pourront le dire. Ce n'est pas tout à fait ce que j'avais promis; c'est autre chose, mais ce n'est pas, je crois, quelque chose de moins utile.

Elles devaient « suivre pas à pas les progrès que la poésie et l'art dramatique pourraient faire ici. »

Sur le second point je me suis vite lassé. Nous avons des artistes dramatiques; nous n'avons pas d'art dramatique. S'il a existé autrefois un art de ce genre, nous ne l'avons plus; il est perdu; il est à inventer entièrement à nouveau. De généralités, de bavardages sur ce sujet, on en a bien assez en différentes langues; mais s'il s'agit de règles spéciales, reconnues de tout le monde, exprimées avec clarté et avec précision, d'après lesquelles on puisse décider dans un cas particulier si un acteur est à blâmer ou à louer; j'en pourrais à peine indiquer deux ou trois de ce genre. De là vient que tout raisonnement sur cette matière paraît toujours si incertain et si douteux : il n'est

donc pas surprenant que le comédien, qui n'a pour lui qu'une routine heureuse, se trouve toujours blessé des observations qu'on lui fait sur son jeu. Il ne trouvera jamais qu'on lui donne assez d'éloges; quant aux critiques, il y en aura toujours beaucoup trop : souvent même, il ne saura pas si c'est une louange ou un reproche qu'on a voulu lui adresser. Il y a longtemps qu'on a remarqué en général que la susceptibilité de l'artiste, à l'égard de la critique, croît en raison inverse de la certitude, de la précision et du nombre des règles de son art.

En voilà assez pour ma justification et pour celle des personnes dans l'intérêt desquelles j'ai besoin de me justifier.

Mais la première moitié de ma promesse? Sur ce point, j'avoue que je n'ai pas encore tenu compte des progrès accomplis *ici;* et comment l'aurais-je pu faire? Les barrières sont à peine ouvertes; et l'on voudrait déjà voir les coureurs près du but, et d'un but qui recule sans cesse devant eux! Si le public demande : « Mais enfin qu'a-t-on fait? » et s'il se répond « Rien, » avec un sourire sarcastique; je demanderai à mon tour : « Mais aussi qu'a fait le public pour rendre quelque progrès possible? » Ni lui non plus, il n'a rien fait; ou plutôt, il a fait pis que de ne rien faire. Non-seulement il n'a pas concouru à l'œuvre; mais encore il l'a empêchée de suivre son cours naturel.

La plaisante idée de vouloir fonder un théâtre national chez les Allemands, quand les Allemands ne sont pas encore une nation! Je ne parle pas de l'organisation politique, mais seulement du caractère moral. On devrait presque dire que notre caractère est de n'en vouloir pas avoir. Nous sommes encore les imitateurs jurés de tout ce qui vient de l'étranger, et surtout les très-humbles admirateurs des très-admirables Français. Tout ce qui nous vient de l'autre côté du Rhin est beau, charmant, délicieux, divin; nous démentons les témoignages de nos yeux et de nos oreilles, plutôt que d'avouer qu'il en est autre-

ment; nous aimons mieux accepter la grossièreté pour le naturel, l'effronterie pour la grâce, la grimace pour l'expression, un cliquetis de rimes pour la poésie, des hurlements pour la musique; plutôt que de douter un moment de la supériorité de cet aimable peuple, de ce peuple le premier du monde (comme il se qualifie dans sa modestie); de cette supériorité que l'équitable destinée lui a donnée en partage dans tout ce qui est bon, beau et noble!

Mais ce lieu commun est devenu si insipide, et le détail en pourrait devenir si amer, que j'aime mieux rompre là-dessus.

Je me suis donc vu forcé, ne pouvant plus parler des progrès que la poésie dramatique avait réellement accomplis ici, de m'étendre sur ce qu'elle avait à faire préalablement pour pouvoir ensuite entrer rapidement dans sa voie et la parcourir à grands pas. C'est ainsi qu'un voyageur égaré doit d'abord revenir sur ses traces, pour retrouver le bon chemin et ne plus perdre de vue le but vers lequel il se dirige.

Chacun a le droit de parler de son zèle; pour moi, je crois pouvoir dire que j'ai étudié la poésie dramatique; que je l'ai étudiée plus que vingt auteurs qui la cultivent. Je l'ai aussi cultivée, autant qu'il est nécessaire pour avoir le droit d'en parler; car le peintre ne supporte pas aisément les critiques de ceux qui ne savent en aucune façon tenir un pinceau; et il en est de même du poëte, je le sais. J'ai du moins tenté ce que le poëte doit accomplir; et je suis en état de juger si l'on peut faire ce que je ne suis pas capable d'exécuter. Je ne demande donc autre chose que d'être compté pour une voix dans notre pays, où l'on voit prendre la parole à tant de gens qui seraient restés plus muets que des poissons, s'ils n'avaient appris à caqueter à l'unisson de tel ou tel étranger.

Mais on peut étudier et ne faire autre chose, à force d'étude, que de s'enfoncer dans l'erreur. Ce qui m'assure que pareille aventure ne m'est pas arrivée, et que je ne me méprends pas sur l'essence de la poésie dramatique, c'est

que je l'entends absolument comme Aristote, qui a tiré sa théorie des innombrables chefs-d'œuvre de la scène grecque. J'ai mes idées sur les sources et sur le fond de la *Poétique* d'Aristote : mais je ne saurais les faire connaître ici sans quelque développement. En attendant, je n'hésite pas à déclarer, dût-on se moquer de moi en ce temps de lumières, que je tiens cet ouvrage pour aussi infaillible que les *Éléments* d'Euclide. Les principes n'en sont ni moins vrais ni moins sûrs que ceux d'Euclide; seulement, ils sont moins faciles à saisir, et par conséquent plus exposés à la chicane. Et particulièrement pour la tragédie, puisque le temps nous a fait la grâce de nous conserver à peu près toute la partie de la *Poétique* qui la concerne, je me fais fort de prouver victorieusement qu'elle ne saurait s'écarter d'un seul pas de la direction qu'Aristote lui a tracée, sans s'éloigner d'autant de sa perfection.

C'est d'après cette conviction que je me suis proposé de juger en détail quelques-uns des modèles les plus fameux de la scène française. Car cette scène s'est formée, à ce qu'on prétend, d'après les règles d'Aristote; et l'on a voulu nous persuader, à nous autres Allemands surtout, que c'était uniquement en suivant ces règles qu'elle était arrivée à ce degré de perfection, d'où elle voit le théâtre de tous les peuples modernes si fort au-dessous d'elle. Et nous l'avons cru si fermement pendant longtemps, qu'aux yeux de nos poëtes, imiter les Français, c'était travailler d'après les règles des anciens.

Cependant le préjugé ne pouvait pas tenir éternellement contre nos impressions. Par bonheur, notre goût a été réveillé de son assoupissement par quelques pièces anglaises; et l'expérience nous a montré enfin que la tragédie était capable de produire des effets tout autres que ceux que Corneille et Racine avaient pu lui faire produire. Mais, éblouis de ce rayon de vérité qui nous frappait subitement, nous avons reculé jusqu'au bord d'un autre précipice. Les pièces anglaises manquaient visiblement à certaines règles que les pièces françaises nous avaient

rendues très-familières. Qu'en a-t-on conclu? Que le but de la tragédie pouvait être atteint sans le secours de ces règles, et même que c'était la faute de ces règles si l'on n'y atteignait pas.

Et cette opinion aurait pu encore passer! Mais l'on se mit à confondre toutes les règles avec celles-là, et à déclarer que c'était pédanterie de prescrire au génie ce qu'il doit faire et ce qu'il ne doit pas faire. Bref, nous étions sur le point de nous railler agréablement de toutes les leçons de l'expérience des temps passés; et de demander à chaque poëte d'inventer l'art de toutes pièces pour son propre compte.

Je me flatterais d'avoir rendu quelques services à notre théâtre, si je pouvais croire que j'ai trouvé l'unique moyen d'arrêter cette fermentation du goût public. Je puis du moins me flatter d'y avoir contribué pour ma part en me préoccupant avant tout de dissiper l'illusion qu'on s'est faite sur la régularité de la scène française. Il n'y a justement pas de nation qui ait plus méconnu que les Français les règles du drame antique. Ils ont trouvé dans Aristote quelques remarques incidentes sur la meilleure disposition extérieure du drame, et ils les ont prises pour l'essentiel; et quant à l'essentiel, ils l'ont affaibli par toute sorte de restrictions et de prescriptions relatives à la disposition extérieure; si bien qu'il ne pouvait sortir de leur méthode que des œuvres fort au-dessous du but suprême en vue duquel le philosophe avait calculé ses règles.

J'ose faire ici une proposition qu'on prendra pour ce qu'on voudra! Qu'on me cite une pièce du grand Corneille, que je ne me charge de refaire mieux que lui! Qui tient la gageure?

Mais non; je ne voudrais pas qu'on prît cette proposition pour de la forfanterie. Qu'on remarque bien ce que j'ajoute. Je la rendrai certainement meilleure; et cependant il s'en faut que je sois un Corneille et que j'aie jamais fait un chef-d'œuvre. Je la rendrai assurément meilleure, et je ne m'en ferai pas accroire pour cela. Je n'aurai fait

que ce dont tout homme est capable, pourvu qu'il croie aussi fermement en Aristote que moi.

Voilà pour amuser les baleines de la critique allemande! C'est une tonne que je jette à la mer exprès pour elles : je me réjouis d'avance de la manière dont elles vont se divertir avec ce jouet... — Et, sans autre transition; — car à quoi bon en chercher une plus savante? — je puis passer du ton grave du prologue à celui de la farce qui doit terminer la représentation, puisque c'est à cet usage que j'ai destiné ces dernières feuilles[1]...

..... Mais c'est assez répondre aux bouffons sur le ton qui leur convient... Je me retourne vers mes lecteurs sérieux, auxquels je demande sérieusement pardon de ces bouffonneries.

C'est la pure vérité, que la contrefaçon, au moyen de laquelle on a prétendu étendre l'utilité de ces feuilles, est la cause unique qui en a retardé jusqu'à ce jour la publication, et qui la fait cesser enfin complétement. Avant que j'en dise un mot de plus, on me permettra de repousser le soupçon de calcul intéressé. C'est le théâtre lui-même qui a fait les frais de ce journal, dans l'espoir de se rembourser au moins d'une partie notable de ses avances sur la vente des numéros. Si cette espérance est déçue, ce n'est pas moi qui y perds. Je ne suis pas davantage mécontent de ne pouvoir plus trouver acquéreur pour la matière que j'avais rassemblée dans le dessein de continuer. Je retire la main de cette charrue aussi volontiers que je l'y avais mise...

Je ne veux ni ne puis cacher que ces dernières feuilles ont été écrites près d'un an après la date qu'elles portent. Le doux rêve de fonder un théâtre national ici, à Hambourg, s'est déjà évanoui pour la seconde fois; et, autant que je puis maintenant connaître cette ville, c'est le lieu

1. Lessing fait ici une sortie contre ses adversaires du journalisme. Nous avons cru devoir supprimer cette *petite pièce*, dont le lecteur ne saurait guère goûter le sel aujourd'hui. Nous conservons seulement quelques lignes sur les causes qui ont mis fin à la publication de la *Dramaturgie*. (*Trad.*)

où un pareil rêve a le moins de chances de se réaliser de longtemps[1]!

1. Après ces mots, l'auteur termine son ouvrage en dénonçant certaines manœuvres de la contrefaçon, et en attirant l'attention du public sur les moyens de remédier à ce fléau des gens de lettres. — Sur l'issue malheureuse de l'entreprise de Hambourg, voir *Lessing*, par L. Crouslé, p. 159 et suiv. (*Trad.*)

FIN

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LA

DRAMATURGIE DE HAMBOURG

A

Accent *intensif*, page 40-41.
Ackermann, I, note 2; 61.
Acteur, ce qu'on a droit de lui demander, 5; du sentiment chez l'acteur, 16-18; du geste, 19-24; du feu de l'acteur, 28; conseils de Shakespeare aux acteurs, 27-28; définition de l'art de l'acteur (voy. **Art dramatique**); pièces favorables à l'acteur, 123; jeu de l'acteur dans les pièces de l'antiquité, 332-337; vanité des acteurs, 81, 98, 120, 125; leur susceptibilité, 266, 268-269, 459; les acteurs et la critique, 4, 125; les acteurs du théâtre de Hambourg en général, 5, 13, 30, 46, 62; si une actrice peut exprimer des qualités opposées dans un même rôle, 124.
Adami, 200.
Addison, 77, 86; *Caton*, 129.
Agricola, 131-136.
Allacci (Lione), sa *Dramaturgie*, 457.
Allemand (théâtre), 2-6, 65; ancien — pièces *politiques et héroïques*, 296, 322-324; esprit allemand, 159; goût — réveillé par quelques pièces anglaises, 461; vers allemands, 97.
Allemande (politesse), 100; — (couleur) dans les pièces de théâtre, 86; mœurs allemandes, 50, 109, 111.
Allemands, ne sont pas une nation, 459; indifférents à leur gloire nationale, 91, à leur littérature, 60, 92, 324, au théâtre, 92, 372; n'ont pas encore de théâtre, 372, 459; n'ont que des essais de jeunes gens, 433-434; admirateurs des Français, 459; plus français que les Français, 282; leur goût pour la philosophie au théâtre, 84; leur impatience au théâtre, 80-81; leur goût en fait de comédies, 62, 65; ne savent pas peindre les caractères comiques, 109; ne connaissent pas le persiflage, 205; traducteurs empressés, 418; rieurs allemands, 388; critiques —, 435-436; princes —, 161.
Anglais, leur caractère national, 60, 83; leur goût en fait de comédies, 61-62, 65; leurs tragédies historiques, 259; vers à la fin des actes, 77; influence de leur théâtre sur le goût des Allemands, 461; acteurs anglais, 79.
Anonymes. (Ouvrages mentionnés sans noms d'auteurs). *La nouvelle Agnès*, 49, 246; *Tom Jones*, voy. **Fielding**; *Timon*, 90; *le Faucon*, 90, 129; *le Tableau de l'Indigence*, voy. **Randon**; *l'Avocat Patelin*, voy. **Brueys**; *l'Infidélité réciproque*, 129; *le Fils perdu*, 129; *l'Irrésolu*, 129; *la Fée Urgèle*, 143; *la Serva Padrona*,

175; *Histoire secrète de la reine Elisabeth*, etc., 260; *the Companion to the Théâtre*, 260, note 2, 283; note 1; *Histoire du Théâtre français*, 389, note 1; *Journal encyclopédique*, — *étranger*, voy. **Journal**; *Articles de Bréme*, voy. **Brême**; *Mourir pour sa Dame*, voy. **Fregoso**; *Tristram Shandy*, voy. **Sterne**; *Bibliothèque des Belles-Lettres*, etc., voy. **Bibliothèque**.

Apollodore, 181.

Appien, 144.

Aristophane, 415, note 3; 416.

Aristote, 12, note 1, 94, 110, 182, 192-193, 234, 238-239, 242; de l'autorité d'Aristote, 369, 463; excellence de ses règles, 377; sa *Poétique*, aussi infaillible que les *Eléments* d'Euclide, 461; manière de l'interpréter, 348; — commenté par Corneille, 377-387; s'il est capable de se contredire, 186; sa méthode de discussion, 329; de la tragédie, (voy. **Tragédie**); sa définition de la tragédie, 357; sur l'objet de —, 343; sur le but moral de —, 360-366; sur la forme de —, 358-360; sur la fable tragique, 183-191, 438; sur les caractères tragiques, 343-345; sur la pitié et la crainte, 343-366; sur la philanthropie, 354-356; de la généralité dans les caractères tragiques et comiques, 409-420, 425-432; sur l'histoire et la poésie, 408-410, 426; sur l'importance du spectacle, 374; ses didascalies, 457.

Arlequin, 88-91, 322, note.

Art, en quel sens il est l'imitation de la nature, 325-328; art dramatique, son éloge, 31-32, 79; — comparé aux arts plastiques, 28-29; s'il en existe encore un, 458-459.

Athènes, 15, 228-229.

Aubignac (Hédelin, abbé d'), 217, 218, 235, 267, note 1, 377.

Auteur (l') dramatique et la critique, 342; mission de l'— tragique, 368-369; auteurs obligés de paraître sur la scène, 179-180.

Ayrer (Jacob), 322, note.

B

Banks, 259; *le comte d'Essex*, 259-284.

Barnes, 182, note.

Basnage, 205.

Beauval (Mlle), 88.

Becelli, 241.

Belloy (du), 91-93; *Zelmire*, 91, 93-96, 105; *le Siége de Calais*, 91; *Titus*, 93.

Benoît (Charles), 453, note 1.

Bernini, 29.

Bibliothèque *des belles-lettres*, 36, note; — *dramatique*, de Diodati, voy. **Diodati**; — *théâtrale*, de Lessing, voy. **Lessing**.

Bienséance, 319.

Boeck (Mme), 101.

Boileau, 201, 214.

Boirobsert, 266.

Boissy, 107.

Borchers, 97.

Bouhours, 375.

Bourgeois (drame), ou tragédie bourgeoise, 68-70.

Boyer, 259.

Brawe (de), 73.

Brême (*Articles de*), 38, note 1, 387.

Bressand, 159.

Bret, 388.

Brook, 284.

Brosse (de), 388-389.

Brueys, 72, 108, 177.

Brumoy (le P.), 178.

C

Cacault, 173, note; 209, note 1; 284, note 2.

Calderon, 318.

Campistron, 246-250.

Caractère des personnages dramatiques, 45. — Ce qu'on doit exiger du poëte dans les caractères, 167-170; caractères, plus importants que les règles, 225: — historiques dans la tragédie, 117; dans le conte moral, 164-166; ce que doivent être les caractères tragiques, 343-344; — comiques, 447-448; s'ils doivent être généraux ou particuliers, 402-432.

Casaubon, 457-458.
Cecchi, 47.
Cérou, 71.
Cervantes, 297.
Chariton d'Aphrodise, 230, note 1.
Châtelet (la marquise du), 178.
Chevrier, 246-250, 254-256.
Chironomie des anciens, 21.
Chœur dans la tragédie grecque, 223, 281.
Chrétienne (tragédie), 9-12.
Cibber, 75, 260, note 1; 375, note.— (Mme Colley), 79.
Cicéron, 105, 182, 405, 425, 426, note 1.
Colman, *le Marchand anglais*, 60-61; *la Femme jalouse*, 61.
Colmann, 453.
Comédie, son domaine, 34. — touchante (voy. **Larmoyante**), 107; — ancienne,— nouvelle (chez les Grecs), 415-416; moralité et utilité de la comédie, 140-142, 447; des noms des personnages, 413-416; comédies en vers, 65.
Congreve, 62.
Contes transformés en œuvres dramatiques, 163, 170, 173, 177.
Contrefaçon littéraire, 454, 463-464.
Copenhague (théâtre de), 2, note 1.
Cordier, 180.
Corneille (Pierre). Honneurs qu'on lui rendait au théâtre français, 179; pourquoi on l'appelle *le Grand*, 150; est un bon versificateur, 157, 160; qualifié de *bousilleur* 147, 382; comparé à un pâtissier, 158; censuré par différents juges, 158; est cause que les Français n'ont pas de théâtre tragique, 376-377; effets qu'il a pu faire produire à la tragédie, 461; Lessing se charge de refaire toutes ses pièces mieux que lui, 462; ses pièces : *Polyeucte*, 11, 129, 382, *Rodogune*, 144-160, 378, 381. 384, 385; *Cinna*, 144, *le Cid*, 144, 257, 266-267, 270-271; *Pompée*, 194, note 1; *le Menteur*, 385; allusions à diverses pièces, 373, 378, 381, 394; considéré comme critique, 194; commentateur d'Aristote, 350-366; a faussé les règes d'Aristote, 377-387; ses théories sur l'unité de lieu, 217, — de temps, 218-219; sur la liaison des scènes, 221; sur la purgation des passions, 378; sur les mœurs dans la tragédie, 384-386.
Corneille (Thomas), *le Comte d'Essex*, 111-124, 259-260, 264, 273.
Costume, 206, note 3, 437-439.
Coups de théâtre, 232-235.
Courtoisie, 200-201.
Cramer, 387, note 1.
Crébillon, 344, 379; — le fils, 102.
Critique (le) dramatique; son plus grand mérite, 4; doit avoir cultivé la poésie dramatique, 460; le vrai critique, 94; — (la) ne gâte pas le plaisir des spectateurs, 120, 435; son éloge, 456; — (les), leur entêtement, 49; leurs préjugés, 87; — allemands, 435-436.
Croisades, 35, 93.
Cronegk (de), 6, 34, 36; *Codrus*, 6, note 1; 9, 14, 36; *Olinte et Sophronie*, 5-27, 129; *le Méfiant*, 251.
Curtius, 186, 187, 355, 359, 366, 410-413.

D

Dacier, 184-191, 193, 194, 348, 352, 359, 363-366, 377, 378, 386, 410-413, 427, note 2. — (Mme), 327.
Daniel, *Philotas*, 260.
Desforges, 61, note.
Destouches, 250; de son comique, 48-49; le *Trésor caché*, 47-48; *l'Obstacle imprévu*, 48; *le Tambour nocturne*, 48, 86; *le Philosophe marié*, 49, 59, 71, 86. 246-250; *le Glorieux*, 49; *le Dissipateur*, 49; *le Poëte campagnard*, 63-64; traduction allemande de ses œuvres, 59.
Devrient, 2, note 3.
Didascalies, 457-458.
Diderot, 70; son influence sur Lessing, 397, note 1; ses opinions sur les coups de théâtre, 233-234; sur le ton de la tragédie, 281; sur les caractères et les conditions, 397-410, 418, 430-432; *les Bijoux indiscrets*, 390-395; sa *Poétique dramatique*, 233, note, 399; *Entretiens*, etc.,

390, 396-397; *le Père de famille*, 108, 233, note, 390, 396; *le Fils naturel*, 390, 396, 401-402, 406-407.
Diodati, 39, 62.
Diphile, 448-449.
Distraction, 141.
Donat, 320-337, 413-414, 432, 449, 453.
Dramatique (Art), voy. **Art.**
Dramaturge du théâtre de Hambourg, 1, n. 2; indépendance de sa critique, 158.
Dramaturgie, de Lione Allacci, voy. **Allacci**; — *de Hambourg*, à quelle occasion elle a paru, 1; dessein de l'auteur, 4, 241-242, 458; n'est pas un système dramatique, 432; traduite par Cacault, voy. **Cacault.**
Dryden, 38, 78, — allemand, 38.
Du Bos, 384.
Dufresny, 71.
Duim, 81-82.
Dusch, 31, note 1.

E

Ebert, 38, note 1; 387, note 1.
Eckhof, 13, 16, 24, 41, 47, 72, 82-84, 104, 123.
Egger, 345, note 1; 348, note 3.
Elisabeth, reine d'Angleterre; son histoire et son caractère, 112-115, 117-118.
Epilogue d'*Olinte et Sophronie*, 33; épilogues des pièces anglaises, 37-38, — de Plaute, 37.
Eschyle, 439.
Espagnol (un drame), 284-318; tragédies espagnoles, 318-320; divisées en *journées*, 296-297.
Essex, de son caractère historique; voy. **Corneille** (Thomas), **Banks**, **Voltaire.**
Euripide, 195, 207, le plus tragique des poëtes, 193, 235, 238, 379; comparé à Sophocle, 426-430; ce qu'il dut à Socrate, 239; ses prologues, 235-241; *Electre*, 154, 428-430; *Iphigénie en Tauride*, 154, 192-193; *Hélène*, 154; *Hellé*, 192; *Ion*, 237-238; *Hécube*, 237; *Cresphonte* (ou *Mérope*), 178, 182, 191-197, 207, 228-234.

F

Fable ésopique comparée au drame, 173-175.
Fagivoli, 175, note.
Farce, 269-270.
Favart, *les Sylphes*, 50; *Soliman second*, 160-176. — (Mme), 256.
Femmes; leur caractère, 102, 149-150; leurs talents, 255; comédies sans rôles de femmes, 47; femmes grecques, 230.
Fielding; Tom Jones et Partridge à la comédie, 37 (voy. *Tom Jones*, l. XVI, c. v).
Fontenelle, 256.
Français (les); leur vanité, 70, 376; leur orgueil national, 91, 160; leur forfanterie, 84; leur politesse, 201-202; leur esprit, 375; leur goût en fait de comédies, 62, 330, — de tragédies, 120, 204-205, 284, — de style dramatique, 281-282, — de tragédie bourgeoise, 68-70; ce qu'ils appellent un auteur sage, 77; importance des pots-pourris dans leur histoire, 256; leurs mérites dans la tragédie, 51-52; leurs tragédies inférieures aux — espagnoles, 319; sont des tragédies qui n'en sont pas, 378-379; n'ont pas encore de théâtre, 372-377; leur conduite à l'égard des règles, voy. **Règles**; ont méconnu celles du drame antique, 462; — celles d'Aristote, 461; critiques français, 159; vers français, 96-97, 254.
Fregoso, 284, note 1; *Mourir pour sa dame*, ou *le Comte d'Essex*, 284-320.
Fréron, 60.

G

Garnier, *Bradamante*, 267, note 1.
Garrick, 13, 34, 36-37.
Gellert, 387, note 1; *la Femme qui se pâme*, 108-110.
Génie; de quoi il est capable, 70, 108; ce qu'on doit lui pardonner, 166; ce qu'on doit exiger de lui, 167; du génie et de l'esprit 147-148; le gé-

nie et les règles, 435, 462; le génie et la critique, 435-436; nouvelles théories sur le génie, 462.
Genres poétiques; de la distinction des —, 236; ce qu'on doit attendre de chaque genre, 371.
Geste, voy. **Acteur**.
Gloses (*glosas* espagnoles), 299-300.
Goldoni, 456; *le Cafetier*, 60.
Gossin (Mlle), 79.
Gottsched, 63, 64, note; 89-90; 376, 387, note 2; *la Scène allemande*, 127.
— (Mme); sa traduction du *Poëte campagnard*, 63-64; du *Tambour nocturne*, 86; de *Cénie*, 98-100; *la Française*, etc., 127; *le Testament*, 127.
Goulston, 355.
Goût, 3.
Gozzi, 80.
Grâce (Coups de la), dans les tragédies, 10-11.
Graffigny (Mme de), *Cénie*, 62, 98-100, 108, 254-256.
Grammairiens dans l'antiquité, 336.
Grec (théâtre), 51, 90, 93, 155, 371, 439; métrique grecque, 97.
Grécourt, 161.
Gresset, *Sidney*, 83-84, 388; *le Méchant*, 398.
Guhrauer, 31, note 1.

H

Hambourg, éloge de cette ville, 2, 32; palinodie, 463-464; réforme du théâtre de —, 1-5, 455; issue de l'entreprise, 463-464; poëtes satiriques de —, 38; orchestre du théâtre de —, 131.
Hanswurst, 322, note; 324; voy. **Arlequin**.
Hédelin, voy. **d'Aubignac**.
Hensel (Mme), 24-27, 68, 100.
Héroïques (sentiments) dans la tragédie, 9.
Hertel, 131.
Heufeld, 42-46.
Hill (Aaron), 76-79.
Hippel, 110, 254.
Histoire (de l') dans la tragédie, 54, 94-95, 117-119, 154-157; — dans la comédie, 87; — dans le conte moral, 164, 167.
Hogarth, 22.
Holberg, 2, note 1.
Home, voy. **Hume**.
Homère, 108, 179, 180, 207, 208.
Horace, 92, 140, 234, 259, note 2; 403-404, 418, 420, note; 425.
Hume, 60, — (David), 112-114. (Le nom de l'auteur de *Douglas* doit s'écrire **Home**).
Humour, 423-424, note.
Hurd, 415, 418-432.
Hygin, 181, 194-196, 228, 229.

I

Illusion dramatique, 208.
Intérêt dans le drame, 369-371.
Islamisme, 7-8.
Italien (goût), 202-203; — en fait de comédies, 62; — de tragédies, 201; — (théâtre), au commencement du XVIIIe siècle, 199.

J

Jalousie, 151.
Jonhson (Ben Jonson), 78, 284, 423-424, 431.
Jones (Henri), 284.
— (Tom), voy. **Fielding**.
Journal *encyclopédique*, 68, note; 69, note; — *étranger*, 94, note 1.

K

Klopstock, 387, note 1.
Kriegern, 137.
Krueger, 340-387.

L

L'Affichard, 85, 387.
La Bruyère, 146.
La Calprenède, 111-112, 259, 272.
La Chaussée, *Mélanide*, 39, 110; *l'Ecole des mères*, 103-104, 259; *Paméla*, 107.

La Fontaine, 161.
La Lindelle, voy. **Voltaire**.
La Motte (Houdar de), 97, 176.
Larmes que doit exciter la tragédie, 9, 368.
Larmoyant (genre), 39.
La Thorillière, 88.
Le Bossu, 386.
Le Brun, 422.
Lee, 78.
Le Grand, 30, 388-389.
Lessing (G.-E.), appelé au théâtre de Hambourg, 1, note 2; ce qu'il y a fait, 454-464; définit son propre talent, 455-457; sincérité de sa critique, 35; sa tactique à l'égard de Voltaire et des Français, 329; se charge de refaire les pièces de Corneille, (voy. **Corneille**); traducteur de Diderot (voy. **Diderot**); remarques sur la vie littéraire en Allemagne, 433, note 2; encourage Cronegk, 6, note 1, 36; — de Brawe, 73, note 1; ami de Weisze, 101, note; 102; — de Mendelssohn, 254, note 1; secrétaire de Voltaire, 118, note 1; sa *Bibliothèque théâtrale*, 83, note 318, note 1; — *des Belles-lettres*, 36, note; *Lettres sur la littérature nouvelle*, 42, note 1; *Dissertations sur la fable*, 173, note; la *Dramaturgie* comparée au *Laocoon*, 29, note 1; projet d'une tragédie de *Codrus*, 6, note 1; *le Trésor*, 47; *Miss Sara Sampson*, 67-70, 338; *l'Esprit fort*, 72-73; *la Matrone d'Ephèse*, 177, note 2.
Littérateur, 205-207.
Liviera, 196.
Loewen, 1, note 2; 31, note 1; 143; 387.
— (Mme), 40-42, 67, 100, 124-125.
Lope de Véga, 296, 318, 320-321, 325.

M

Maffei, considéré comme érudit, 194-196, 205, 207-208; sa réponse à Voltaire, 209; *Mérope*, 178-245.
Marin, 388.
Marivaux, 88-89; *les Fausses confidences*, 88; *l'Ecole des mères*, 103-104; *l'Héritier villageois*, 137-139; *le Dénoûment imprévu*, 339-340.
Marmontel, 69, 70, 143, 180; *Soliman II*, 160-175.
Martyrs au théâtre, 351; des vrais et des faux —, 8-9.
Masque au théâtre, 268.
Maximes, voy. **Moralités**; — déclamatoires, 14-16.
Ménandre, 320; 402-404, 416, note 1; 434, 448-453.
Mendelssohn (Moses), 36, note; 42-44; 252-254, 346, 355, 433, note 2.
Miracles au théâtre, 10.
Mixte (genre), 321-328.
Moeser, 90-91.
Mœurs dans la tragédie, voy. **Tragédie**; — nationales dans le drame, voy. **Costume**.
Molière, 65; mis au-dessous de Destouches, 49; caractères comiques qu'il entrevoyait, 398; *l'Avare*, 129, 142, 419, 421; *le Malade imaginaire*, 129; *le Misanthrope*, 106, 141, 251, 398; *l'Ecole des femmes*, 256-259; *l'Ecole des maris*, 256, 328-330.
Montesquieu, 191.
Montiano (Augustino de), 318.
Moore (Edward), 69, note 3.
Morales (conclusions), dans la tragédie, 16, 18, 58; dans le drame en général, 163.
Moralités, de la manière de les dire au théâtre, 16-24.
Mouvement dans la musique, 40, dans la déclamation, 41.
Musique appliquée aux pièces de théâtre, 128-136; de la musique et de la poésie, 131-134.

N

Nannius (Peter), 449.
Neuber (Mme), 89-90, 128.
Nicolai, 36, note.
Noms des personnages dramatiques, 43.

O

Orville (d'), 230.
Otway, 78.

P

Paesiello, 175, note.
Palissot, 396-401.
Pantomime (différence du) et du comédien, 21; — (la), 56-57.
Parisien (parterre), 201.
Patin, 238, note.
Pausanias, 181.
Persiflage, 205.
Pétrone, 176-177.
Pfeffel, 73.
Philémon, 48.
Pindare, 166.
Pitié dans la tragédie, voy. **Tragédie.**
Platon, 426.
Plaute, ses épilogues, 37; ses titres de comédies, 48, 104-105; noms des personnages, 414-415; *Trinummus*, 47-48; *Miles Gloriosus*, 104-105; *Truculentus*, 105; *Amphitryon*, 266-267, 320; *la Marmite*, 421.
Pline, 422, note.
Plutarque, 182, 192, 193, note; 320, 434.
Politesse déplacée dans le drame, 84.
Pope, 437.
Prêtres (déclamations contre les) au théâtre, 14-16.
Principalat, 2, note 3; 455.
Prologue d'*Olinte et Sophronie*, 31; prologues chez les Anglais, 37-38; — d'Euripide, voy. **Euripide.**
Properce, 199, note.
Providence (du gouvernement de la), 53, 58, 368-369, 383.
Purgation des passions, voy. **Tragédie.**

Q

Quin, 34, 36-37.
Quinault, 72.

R

Rabener, 387, note 1.
Racine (Jean), 283, 376, 377, 379, 461; *Mithridate*, 129; *Britannicus*, 384, 419.
Ralph (James), 284.
Randolph, 424.
Randon, 70, note 1.
Rapin de Thoyras, 119.
Récit transformé en drame, 6.
Règles, de la manière dont les Français les entendent, 215-216, 223-225, 461-462; le génie et les règles; voy. **Génie.**
Regnard, *le Joueur*, 71, 142; *Démocrite*, 87-88; *le Distrait*, 129, 139-142.
Reinesius, 194.
Religion, n'a rien à voir dans la critique dramatique, 53-54.
Représentation dramatique; du luxe en ce genre, 13, 374, 375; faut-il qu'on voie du sang? 46; — de *Sémiramis*, 52-53, 58.
Riccoboni, 48.
Rire, de son utilité, 142.
Roberston, 112.
Romanus, 433; *les Frères*, 328, 337-338, 432-433, 437-450.
Rousseau (J.-J.), *la Nouvelle Héloïse*, 42-46; critique du *Misanthrope*, 141, sur les talents des femmes, 255.
Rowe, 78.

S

Sachs (Hans), 322, note.
Saint-Albine (Remond de), 83.
Saint-Evremond, 372-373.
Saint-Foix, 103, 328, 338.
Satyrique (drame) chez les Grecs, 90.
Saurin, 69, note 3.
Scarron, 257.
Scheibe, 128.
Schiller, 106, note.
Schlegel (Joh. Elias), 2, 387, note 1; 216, note; comédies en vers, 64; *la Beauté muette*, 64-67; *le Triomphe des honnêtes femmes*, 250-254; autres comédies, 251.
— (Adolphe), 387, note 1.
Scudéri, 266.
Shakespeare, 78, 379; son éloge, 322, 341-342; mélange du tragique et du comique dans ses pièces, 322; comparé à Voltaire, 55-58, 75-76; mise en scène de ses pièces, 374-375; ses conseils aux comédiens, voy. **Acteur**; traduit par Wieland, 76.

Socrate, 239, 416-417.
Solon, 155, 156.
Sophocle, 379, 426-430, *les Trachiniennes*, 145, 146; *Electre*, 154, 430; *Œdipe-Roi* 200, note; 374.
Soufflets, 265-271.
Spectres, 53-58.
Sterne, *Tristram Shandy*, 457.
Straparole, 257.
Superstitions, 8, 10.
Symphonies pour les tragédies et les comédies, 128-136.

T

Tasse (le), 6-7.
Tempesta, 29.
Térence, 105, 321, 355, note, 422, 455, 458; *les Adelphes*, 328-338, 399, 432-433, 437-454; *Heautontimorumenos*, 402-405; noms des personnages dans ses comédies, 414.
Terreur, dans la tragédie, voy. **Tragédie**.
Théâtre (le) ne doit scandaliser personne, 12; supplée à l'insuffisance des lois, 32, 34; ce qu'on en doit attendre, 371; indifférence du public moderne pour le —, 372; — français (scène du), abus et réformes, 52-53, 373-375.
Théophraste, 422.
Thespis, 155.
Thomson, 36-38.
Titres dans les pièces de théâtre, 85, 104-106, 111, 145-146.
Tolérance religieuse, 33, 35.
Torelli (Pomponio), 196.
Tournemine (le P.), 178, 182, 183, 191.
Tournier (Ed.), 367, note.
Traditions dramatiques, 89.
Traduction des vers en prose, 39, 96; de *Mélanide*, 39; traductions italiennes, 39.
Tragédie, son objet, 9, 93, 343, 371; son domaine est au delà des limites de la loi, 34; de la forme de la tragédie, 358-360; elle est plus philosophique que l'histoire, 95, 368-369; de la pitié et de la terreur (ou de la crainte), 157, 183, 343-369, 377-384; de la purgation des passions, 351, 360-366, 378; des mœurs, 384-387; du style de la —, 280-283; tragédie bourgeoise, 68-70; tragédies romanesques et — historiques, 93-95, 117-119.
Tragi-comédie, 266-267; genre tragi-comique, voy. **Mixte**.
Travestissements (pièces à), 101.
Trublet, 257.

U

Unités, voy. **Règles**.

V

Velthen, 322, note.
Versificateur, 157, 206.
Victorius, 184.
Virgile, 7, 199, note, 203.
Virvès, 296.
Voisenon (l'abbé de), 254-256.
Voltaire, son scepticisme, 77; ses inexactitudes, 77; son érudition, 266-268; son esprit de chicane, 118; sa gaieté, *ibid.*; sa vanité, 376; ses pseudonymes, 241; ses mensonges sous le nom de la Lindelle, 201, 215, 227; utilité de ses remarques, 329; tactique de Lessing à son égard, *ibid.*; considéré comme historien, 113-117, 155, comme critique dramatique, 70, 94; son commentaire sur P. Corneille, 159, 266; sur Th. Corneille, 118-119, 113-123; sa critique de la *Mérope* de Maffei, 200-205, 208-245; — de *l'Ecole des femmes* de Molière, 258-259; — de *l'Ecole des maris*, 329-337; — des *Adelphes* de Térence, 329-330; son jugement sur le théâtre grec, 51; sur les défauts du théâtre français, 372-373; — sur Corneille, dans *l'Ingénu*, 158; — sur le théâtre espagnol, 321, note; considéré comme poëte, ses *Contes : Gertrude*, 49-50; *Ce qui plaît aux dames*, 143; — comme poëte dramatique, a bien entendu le drame chrétien, 11; n'est pas un poëte tragique, 379; viole ou fausse les règles de la tragédie, 216-225; comparé à Shakespeare, 55-58, 75-76; appelé sur la scène, 179; ses pièces de

théâtre : *Sémiramis*, 51-58, 127, 375; *Zaïre*, 51, 74-83, 93, 129; *Alzire*, 11, 51, 93, 129; *Brutus*, 51, 129; *César*, 51; *Mahomet*, 93; *Mérope*, 177-245; *Œdipe*, 200, note; *Nanine*, 104, 137, 177, 338; *le Café* ou *l'Ecossaise*, 59-62; *la Femme qui a raison*, 387-388.

W

Walpole, 116.
Weisse, 101-103, 195, 340, note 1; *Richard* III, 340-344, 366-371, 387.
Whitehead, 238.
Wicherley, 62.
Wieland, 76, 322-324; *Agathon*, 324-325.

Y

Young, 179.

Z

Zachariæ, 38, note 1; 387, note 1.

FIN DE LA TABLE.

Paris. — Imprimerie P.-A. BOURDIER, CAPIOMONT et Cᵉ, rue des Poitevins, 6.